MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA

SEMIOLOGÍA DE «LA REGENTA»

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

María del Carmen Bobes Naves

TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA

«Los únicos caminos que llevan a la literariedad —escribe María del Carmen Bobes Naves en las primeras líneas de este libro— son los que parten de las obras literarias». Esto quiere decir que su teoría de la novela es producto de un método rigurosamente inductivo, que asciende desde el análisis de los datos a la ley general que los gobierna.

La profesora Bobes se acoge al método inductivo para analizar *La Regenta*, de «Clarín», publicada hace ahora precisamente un siglo, pero tan viva como en los días de su aparición. Considera esta obra, con razón, como base firmísima para una teoría de la novela aplicable a la investigación de otras obras del mismo género.

No es que la autora rechace por completo métodos deductivos para el análisis literario. Lo que niega a estos métodos es la capacidad autónoma para analizar los hechos de la literatura.

Una primera lectura de *La Regenta* satisface la curiosidad del lector por la anécdota, por la historia narrada y su desenlace. Lecturas posteriores descubren el ritmo de la narración, la ma-

(Pasa a la solapa siguiente)

Miguel de
CERVANTES
MERCADERES DE LIBROS
SAN FERNANDO,35-TL.229328
41004-SEVILLA

TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 341

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA

SEMIOLOGÍA DE «LA REGENTA»

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

© MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES, 1985.

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 8985-1985.

ISBN 84-249-0990-1. Rústica.
ISBN 84-249-0991-7. Guaflex.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1985. — 5713.

INTRODUCCIÓN

El objeto propio de la investigación literaria es, como han dicho los formalistas y han repetido después muchos otros, la literariedad, es decir, el conjunto de rasgos que caracterizan a las creaciones artísticas realizadas con la palabra. Pero la literariedad no es un objeto que pueda identificarse en alguna región del ser concreto o abstracto. Los únicos caminos que llevan a la literariedad son los que parten de las obras literarias, donde se objetiva la literatura. Los caracteres específicos de la lírica se inducen de los poemas, los rasgos que definen a lo dramático se observan en el texto o en las representaciones teatrales, y las notas sobre las que se señala el ser de lo narrativo es preciso buscarlas en los relatos.

Es una falacia presentar como autónomos los métodos deductivos para el análisis de los hechos literarios. Cualquier modelo que puede servir de pauta para la investigación literaria procede de conocimientos previos sobre las obras literarias, o bien de una tradición investigadora que ofrece en un momento dado de su evolución unos conceptos y unos esquemas de análisis ya contrastados. Y no voy a entrar en la validez epistemológica de los métodos deductivos o inductivos, sólo quiero recordar que ambos pueden tener un valor pragmático, a pesar de que ambos puedan ser discutidos teóricamente, el primero porque no se justifica nunca el paso de lo particular a lo general, y el segundo porque, como hemos apuntado, no puede presentarse como autónomo. Ciñéndonos al ámbito de la praxis investiga-

dora, nos acogemos a las posibilidades que se reconocen al método inductivo y analizaremos una obra concreta, *La Regenta*, de Leopoldo Alas, «Clarín», como base para establecer una teoría general de la novela que pueda aplicarse como modelo para investigaciones sobre otras obras; pero nos apoyaremos en conceptos y estudios anteriores que nos sirvan de modelo a priori.

El método morfológico de Propp, que hoy sirve de modelo para estudiar diversos conjuntos de relatos cortos, fue en su origen la conclusión de sus investigaciones, realizadas con método inductivo, sobre un *corpus* de cien cuentos rusos tradicionales.

Los conceptos para la investigación literaria proceden de estudios anteriores y permiten ángulos de visión que difícilmente se consiguen con la simple observación directa de las obras. Se parte de unos modos determinados de teorizar, de unos conceptos, de unos modelos ideales y desde ellos se comprueban variantes e invariantes en las obras concretas que se analizan.

El narrador de *La Regenta* nos introduce en un mundo con un tiempo propio (tres años de ritmos variados) y un espacio concreto (la heroica ciudad de Vetusta), en el que van apareciendo personajes de la mano del narrador, o de otros personajes ya presentados. El lector los observa, ve cómo son, qué hacen, qué relaciones mantienen en ese mundo convencional que forman y qué transformaciones experimentan a lo largo de la historia. Todo está situado dentro de unos límites, todo camina hacia un desenlace al que se llega siguiendo los pasos de una lógica narrativa en la que adquieren coherencia todos los elementos que intervienen en la obra y forman una unidad de relaciones y de sentido.

La historia se presenta convencionalmente como un traslado de la realidad, dentro de los límites que señala el narrador con el principio y el final del discurso. La vida en una capital de provincia, corte en lejano siglo, empieza a animarse ante nuestros ojos de lectores y a interesarnos a la vez a través de escenas que transcurren en los espacios de la ciudad: la catedral, el paseo del Espolón, el interior de los viejos caserones, el Casino, etc., y con unos personajes que terminamos conociendo

bien porque son relativamente pocos y los mismos en las diversas escenas.

Sospechamos que el interés que nos inspiran tales personajes y sus peripecias no proviene de su categoría de «personas», o «realidades», y no se justifica por el cuadro animado de la sociedad a la que remiten, sino por el cuadro literario en el que cobran sentido, es decir, no nos importa tanto la vida histórica en el mundo abierto de la realidad del siglo XIX, como el significado literario intemporal que el autor nos comunica mediante las formas de un tiempo y un espacio manipulados en torno a Ana Ozores, sus amigos y sus enemigos. En resumen, creemos que no nos interesa Oviedo sino Vetusta, que nos gusta *la vida como la ve «Clarín»*, no como la veríamos nosotros en un cuadro real.

La novela puede partir de una realidad, pero mediante unos recursos de abstracción y de representación, como afirma Forster, cambia el mundo real en un mundo artístico, literario. Nuestro objetivo en el estudio que sigue consiste en determinar los diversos mecanismos que transforman la vida en literatura, lo diario en literario, Oviedo en Vetusta.

Una primera lectura de *La Regenta* puede satisfacer nuestro «complejo de marido de Scherazade», es decir, nuestra curiosidad por la anécdota, por la historia y su desenlace. El texto proporciona toda la información necesaria para que la historia se haga inteligible en su desenlace y para que los personajes puedan situarse en el lugar que les corresponde en el conjunto. Posteriores lecturas permiten que nos fijemos en el ritmo de la narración, en la forma de enfocar los hechos, en los detalles de la conducta o de las actitudes de los personajes y en otros muchos indicios que se convierten en signos para comprender mejor la novela.

Superada la lectura «informativa», se inicia la lectura «literaria» y empieza *el placer del texto* al verificar cómo se organizan las redes significativas que dan sentido a toda la obra. La identificación y análisis de las unidades, el estudio de las relaciones entre los personajes, la observación de las actitudes del narrador ante la materia narrativa o ante el lenguaje que utiliza

él o los personajes, demuestra que todo se ha convertido en signos literarios, que todo se ha semiotizado para que el mensaje se haga más eficaz, más intenso y más complejo.

Los lectores que se limitan a la anécdota del relato desconocen el auténtico placer del texto literario, al que convierten en un texto unívoco, funcional, y hasta suelen creer que el análisis sémico entorpece la lectura e impide contemplar la belleza de las formas reduciéndolas a esquemas científicos. Nada más alejado de la realidad que estos tópicos que se han dicho y se han repetido por desconocimiento de lo que es la crítica textual. El conocimiento del relato por medio de sus elementos significantes, lingüísticos y no-lingüísticos, lleva a una comprensión más completa de las formas y sentido literarios, puesto que enriquece la visión y permite la interpretación de mayor número de signos.

No todas las novelas resisten un análisis minucioso y detallado, porque muchas descubren que se limitan a lo superficial y anecdótico, pero las que son verdaderamente literarias muestran toda su riqueza semántica y hacen de la lectura literaria un placer estético e intelectual insospechado.

La Regenta es una de esas obras cuyo significado resulta inagotable en los análisis críticos desde todos los ángulos metodológicos, y su lectura literaria proporciona siempre renovadas satisfacciones artísticas.

Vamos a hacer un análisis textual de esta novela de L. Alas, «Clarín», aplicando el método semiótico a dos aspectos: 1) la identificación y estudio de las unidades formales que constituyen los elementos sintácticos, es decir, los elementos de construcción de la trama, y 2) la interpretación de las manipulaciones que el narrador hace con esas unidades formales para convertirlas en discurso literario.

El estudio del primer aspecto nos proporcionará los datos, es decir, los hechos significantes del relato desde los presupuestos de que partimos, y sobre ellos basaremos el segundo aspecto, el semántico, para proponer una lectura.

No vamos a realizar un estudio pragmático porque este aspecto se sitúa en los límites del análisis textual, que es ahora

nuestra pretensión. La pragmática, además de las relaciones del texto con el autor y con el lector, estudia las relaciones contextuales culturales y sociales y la intertextualidad literaria, y resulta, por esto, demasiado amplia. Por otra parte, y bajo orientaciones metodológicas diversas, se han realizado estudios históricos, sociales y psicológicos de *La Regenta*, que pueden considerarse aportaciones al análisis pragmático [1].

Al hacer una semiología de una novela concreta proponemos paralelamente una teoría general de la novela y un esquema de análisis de un valor operativo general que puede aplicarse al análisis de cualquier otro relato. Tomamos como unidades sintácticas los elementos estructurantes de la trama, que, según creemos, son de cuatro tipos: las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio. No hay un criterio unánime en este punto, pero justificaremos nuestra decisión en el capítulo correspondiente. Lo que sí podemos adelantar desde este momento es que las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio de un relato pueden identificarse objetivamente y, tomados como unidades, permiten descubrir una organización ordenada, una distribución estructural cuyas partes se relacionan de un modo único en un discurso literario también único.

Vamos a presentar en el análisis sintáctico la trama como un conjunto de acciones, situaciones y relaciones cuyos sujetos son unos determinados personajes construidos con un estilo literario y situados en un determinado tiempo y espacios también presentados en forma literaria.

La segunda parte, la semántica, necesariamente más subjetiva, parte de algunos conceptos críticos e históricos anteriores, sobre el narrador, los modos de presentación, las visiones, etc., pero ofrece un modelo nuevo para organizar todas las variantes del texto de *La Regenta* y de otros textos novelescos. Partimos de la idea de que el narrador es el elemento de ficción más específicamente novelesco, es decir, el que define al género narrativo

---

1 Remitimos, como muestra, a Martínez Cachero, J. M., *Leopoldo Alas «Clarín»*, de la serie «El escritor y la crítica», Madrid, Taurus, 1978. Es una muy útil antología de las críticas sobre el escritor asturiano.

frente al dramático o el lírico. El narrador organiza todas las relaciones con la materia narrativa y con el lenguaje en que la expresa: repite directamente el lenguaje de los personajes o utiliza el suyo propio, acerca o aleja los hechos, los presenta a una luz directa o desde visiones críticas, repite los hechos cuando considera que son relevantes en la historia, establece metáforas para definir conductas o actitudes de algunos personajes, etc., y en resumen manipula la «realidad» convencional que nos presenta para que la captemos de modo que lleve incorporada una valoración ética, artística, social, cultural.

A lo largo de esos análisis sintácticos y semánticos iremos proponiendo una lectura de *La Regenta* que no anula, ni siquiera desplaza, a otras lecturas anteriores, ni impide otras lecturas en el futuro. Será simplemente una interpretación más para el discurso de esta novela, cuya riqueza semántica está fuera de duda, y, en todo caso, se demuestra una vez más.

PRESUPUESTOS DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

La novela admite interpretaciones diversas, según el sistema sémico desde el que se lea, y, como todas las creaciones artísticas, se mantiene como valiosa a lo largo del tiempo mientras sea capaz de proporcionar nuevas lecturas.

Un escéptico puede deducir que la novela adquiere nuevos sentidos por lo que la crítica añade a su significado básico, que es el referencial, al ponerla en relación con los sistemas culturales que se suceden en la historia, pero no es así. La crítica no inventa nada, no añade nada, o, por lo menos, no debiera añadirlo, ya que su función es comprender la obra, poniendo en relación y destacando, desde ángulos de visión diversos, lo que ya está en la obra, desde su creación, manifiesto o latente.

La novela propone, por medio de signos lingüísticos, una historia que remite a la realidad, puesto que las palabras tienen un significado propio y previo al literario, y tienen, por tanto, sus propias referencias. Sin embargo, la novela, no reproduce directamente una realidad concreta; en primer lugar porque sería

imposible reproducir mediante signos fónicos una realidad que es ilimitada en sus motivaciones y en sus efectos, aunque pueda ser concreta en los hechos, y, en segundo lugar, porque la realidad carece de sentido en sí misma y únicamente lo adquiere si un autor se lo da al interpretarla en signos literarios. Los hechos que configuran una situación de engaño, de adulterio, de amistad, de bondad, etc., y que pueden reproducirse en un relato, carecen en sí mismos de sentido, y solamente toman sentido al ser utilizados como datos para una historia cerrada. Los hechos, como tales, son semánticamente irrelevantes, simplemente son hechos, no signos. Los datos literarios son los hechos —reales o ficticios— que, situados en un conjunto, en una determinada distribución, y ordenados hacia un desenlace, adquieren coherencia semántica, bien como causas, bien como escalones o pasos que conducen a ese final.

I. Lotman ha caracterizado el texto literario precisamente por ese rasgo: la exigencia de un final. La novela es un universo diseñado en unos límites, un «modelo finito en un mundo infinito». La idea no es nueva; se encuentra ya en la *Poética* de Aristóteles cuando opone al texto histórico, abierto, el texto literario, cerrado; volvemos a encontrarla como una de las más interesantes de la estética idealista alemana (Schelling y Hegel principalmente), que considera la obra artística como la expresión del espíritu infinito en las formas finitas y limitadas de la materia. La obra literaria tiene un final, elegido por el autor, que da sentido al texto y señala los límites materiales en los que se hacen significativos los hechos de la historia. El texto histórico no tiene desenlace mientras el tiempo del hombre siga abierto.

El texto literario, pues, es abierto y polivalente desde un punto de vista semántico y tiene unos límites que lo cierran y le dan autonomía desde el punto de vista formal.

Las ideas que la filosofía puede plasmar en esquemas puros y lógicos se concretan en la novela en unas coordenadas de tiempo y espacio que las limitan formalmente. Ya lo advirtió Locke al contraponer el discurso filosófico al discurso literario, y actualmente es una de las ideas básicas de la crítica semiológica.

Mukařovski afirma directamente que «el tema de la obra desempeña simplemente el papel de un punto cristalizador del significado, que sin él permanecería indeterminado» [2].

Los hechos humanos, las relaciones sociales y las conductas constituyen la materia de la novela, pero simplemente como forma sensible, como catalizador de un significado amplio. Por esta razón, entre otras, la materia novelesca no es una copia directa de la realidad, como han pretendido algunas tendencias realistas, tanto creadoras como críticas. Descartando cualquier otra manipulación, los hechos humanos incluidos en una novela exigen unos límites añadidos, puesto que en sí mismos no los tienen, para alcanzar un sentido literario, y es preciso sacarlos del conjunto ilimitado de la realidad para incluirlos en el conjunto limitado de la novela. Ni siquiera la novela-documento es copia icónica de la realidad, sino un significado que se concreta en una anécdota, que puede ser real, pero cuyo sentido procede de haberla aislado del conjunto en que estaba e incluirla en otro.

La copia directa, la fotografía, de una parte de la realidad puede tener sentido como testimonio histórico; limitada por un final en un relato y colocada en un conjunto narrativo, puede adquirir sentido literario por relación a los demás elementos del conjunto. Por ejemplo, «Clarín» nos cuenta que Frígilis se dedica a cruzar gallos ingleses con gallos españoles y también a aclimatar ciertas especies de eucaliptus en Vetusta. Es un hecho que pudo darse en la realidad, algo que alguna persona conocida de «Clarín» pudo hacer en Oviedo. El autor lo ha incluido en su novela, pero no con la intención de dejar constancia histórica del hecho. Esta motivación «informativa» no es la propia de la novela, y el hecho en sí mismo carece de significado, es simplemente un hecho. En *La Regenta* se convierte en un signo con un significado claro y recurrente que, como otros muchos signos de formas diversas, nos explica la situación sentimental de Ana Ozores de Quintanar. La Regenta, tras los cris-

[2] Cfr. Mukařovski, J., «El arte como hecho semiológico», en *Arte y semiología*, Madrid, Ed. A. Corazón, 1971, pág. 33.

tales de su casa, ve a don Tomás trajinando por la huerta, entre los eucaliptus, y piensa que aquella labor es semejante a la que ha realizado con ella al casarla con don Víctor. Frígilis, confiado en sus ideas, no advierte que Ana y su marido son tan dispares como un gallo inglés y un gallo español, y el reunirlos esperando que se cumplan las leyes de adaptación es tan cruel e imposible como el cruzar gallos o el aclimatar especies vegetales. Frígilis, el darwinista convencido, no advierte, hasta que es demasiado tarde, que la ley de la aclimatación le ha fallado con los vegetales, con los animales y con las personas. Ana, sin embargo, es injusta al decir que por lo menos debería tener en cuenta la opinión de los gallos para cruzarlos, porque Frígilis, al menos a ella, le preguntó si quería casarse o no con su amigo Quintanar, y fue ella, a espaldas de sus tías, la que asintió.

La anécdota del darwinista, real o fantástica, en Oviedo o en Vetusta, se convierte en un signo de los muchos que en *La Regenta* manifiestan el mismo contenido: la imposibilidad de que Ana consiga la felicidad en el matrimonio con un hombre tan distinto de ella.

La significación de las acciones, de los personajes, de los espacios y tiempos de la novela ha de ser interpretada en los límites textuales y no como un hecho histórico. Los límites del texto son a la vez límites de referencia para los datos del relato: resulta absurdo que se interprete, por ejemplo, a los personajes como personas reales, como tipos sociales o como modelos científicos; tales interpretaciones son las propias de la investigación social, psicológica o antropológica, pero no de la crítica literaria.

La obra literaria tiene sus propias leyes: crea un mundo de ficción donde los personajes y sus conductas, el tiempo, los espacios y los ambientes se convierten en signos de un mundo coherente y cerrado.

Con esto queremos decir que la novela no remite a un mundo real donde los hechos, sus causas y sus efectos están abiertos y forman un *continuum*; por el contrario, la novela se caracteriza por presentar un mundo reducido a unos límites por la

voluntad de un autor y como testimonio de su visión de la vida. Es un mundo limitado de datos y formas cuyo significado se hace coherente en esos mismos límites, según la interpretación que el autor nos ofrece, y que se amplía en interpretaciones sucesivas según la competencia de los lectores. La ciencia sociológica no interpreta la novela como un hecho literario, aunque pueda servirse de la novela, en lo que su lenguaje tiene de referencial, para encontrar datos sociales y formular sus tesis.

El concepto de mimesis como «copia fotográfica», que tanto se prodigó en la crítica realista y naturalista, y la «teoría del reflejo» socialista, se basan en conceptos no pertinentes en una ciencia de la literatura. La novela puede informar del modo en que un autor ve las conductas personales, familiares o sociales de sus contemporáneos, pero la novela no es nunca un traslado de la realidad. Otra cosa es que convencionalmente el narrador adopte el papel de un observador objetivo, aunque lo que realmente hace es crear un mundo cerrado en sus relaciones y en su significado. La novela puede dar la impresión de ser una copia de la realidad e incluso puede que se utilice como testimonio de un estado social, o de las ideas morales, políticas, religiosas, etc., de una determinada etapa en una determinada comunidad, pero la creación literaria cierra lo que está abierto, explica lo que son hechos y trata como signos todo lo que incluye en sus límites. La crítica literaria se interesa por el conocimiento de la novela como creación literaria, no como testimonio social, e interpreta sus unidades en aquel sentido.

A este respecto creemos que se ha procedido casi siempre con ingenuidad al leer *La Regenta* como un alegato contra las costumbres de la sociedad decimonónica ovetense, tan formalizadas y tan tradicionales y agobiantes para la desgraciada e infortunada protagonista; hay críticos que descubren anticlericalismo en el autor por el tratamiento que el narrador da a la figura del Magistral, tomando como un tipo social lo que es un personaje literario, y sacan del conjunto de las relaciones textuales la figura de un personaje para hacerla símbolo y cifra de los clérigos del siglo XIX. Esto me parece tan ingenuo como pensar que los Canónigos de Vetusta, o del universo mundo,

tienen los ojos verdes con pintas de rapé, porque don Fermín los tiene así. El rasgo físico «color de ojos» tiene en la novela de «Clarín» un valor fisionómico», como sistema de signos que remite al carácter del personaje, cuya actuación se pone en relación con un conjunto limitado de unidades, cada una de las cuales se manifiesta en unos rasgos «significantes» (ojos garzos y mirar cándido, Ana; ojos azules y fríos, doña Paula; ojos grises y fríos, don Álvaro; ojos verdes, de mirar cortante, don Fermín...).

Puede admitirse, lógicamente, que la visión del autor esté condicionada por sus experiencias vitales y esté en relación con su entorno social inmediato; en cualquier caso, los hechos que elige adquieren en la novela su significado en razón del final libremente elegido por el autor, nunca por imposición de la realidad. Y, en todo caso, si la novela es modelo de algo, no lo es de la realidad como es en sí misma, sino como la ve el autor, o como quiere que sea (interpretación / deseo) y esto no siempre por vía directa. El autor no está obligado a describir realidades o utopías, sino que puede crear sus contra-utopías, como ha hecho «Clarín» en *La Regenta*. Es preciso distinguir la realidad que es y carece de significado, de la literatura, que tiene significado pero puede no ser más que un deseo, una utopía, o un modelo para rechazarlo.

Vamos a analizar esta novela de «Clarín» basándonos en los presupuestos que estamos manteniendo (el texto literario es polivalente, abierto, autónomo, sea cual sea el estilo que siga). Las acciones, situaciones y conductas de los personajes de *La Regenta* las consideraremos no en lo que puedan tener de verdad, al contrastarlas con la realidad social de Oviedo en el último cuarto del siglo XIX, sino por su funcionalidad y significado literarios; y lo mismo intentaremos respecto a los espacios y los tiempos, es decir, respecto a todas las unidades que forman el esquema sintáctico de la novela.

Pretendemos descubrir —nunca establecer—, dentro de los límites textuales de la novela, las leyes que la han generado, es decir, las leyes que consciente o inconscientemente ha seguido su autor para dar armonía a todos los elementos utilizados y

conseguir con ellos una significación literaria, coherente y cerrada. Nos interesa comprender cómo «Clarín» ha manejado la materia de una historia para convertirla en un discurso narrativo.

Esto no excluye en modo alguno el valor histórico de la novela. Sabemos que «Clarín» vivió en un tiempo determinado (1852-1901), y que sus ideas se fraguaron en ese intervalo de vida. Pero conviene aclarar que no interesan para el análisis de un texto las ideas generales del autor, porque no pretendemos hacer un estudio sobre el pensador Leopoldo Alas, sino las ideas que hay en la novela que estudiamos y que no tenemos por qué identificar con las del autor, y mucho menos con «todas»: pudo haber seleccionado algunas, disimulado otras, destacado aquellas que tenía más claras o que eran más adecuadas a las circunstancias de unos años, etc. Las posibilidades son muchas porque también son muchas las variantes que pueden intervenir.

La crítica textual admite —sería absurda otra postura— el carácter histórico del hombre y de su obra, pero considera que el arte tiene sus rasgos específicos, y éstos son precisamente los que la crítica debe estudiar como objeto propio. Una creación artística transciende además su propio historicismo, pues su persistencia y valor en el tiempo, su capacidad para expresar significaciones nuevas a diferentes lectores, se basa precisamente en esa posibilidad de sobrepasar los límites temporales impuestos al hombre y al documento testimonial. El *Quijote* tiene un tiempo más largo que Miguel de Cervantes.

La capacidad semántica de una novela se manifiesta bajo formas diversas, que la crítica ha estudiado en varios aspectos: el lingüístico, el temático, el ideológico, el contextual, etc.; la crítica semiológica trata de interpretar la obra como un conjunto de signos literarios, tanto los verbales como los no-verbales. Limitar la creación literaria al valor de los signos lingüísticos es transformarla en un documento de referencia unívoca: la obra artística realizada con signos verbales añade al significado de estos signos todos los que proceden de la semiotización de las relaciones establecidas en sus propios términos y límites.

Como en otros estudios anteriores, seguiremos en éste el método semiológico de crítica textual. Y como adelanto para lectores tradicionales diré que tal método, aunque opuesto a lo que se ha dado en llamar «crítica impresionista», se inicia, como es inevitable, en intuiciones, en impresiones de lecturas, pero no se limita a ellas; las analiza para justificarlas, para objetivarlas, como es necesario en toda investigación científica. También aclararé que el término «científico» se refiere al método, no al abjeto de estudio, la literatura, y no hay por qué alarmarse temiendo que se mezclen o se confundan ciencias y letras: basta tener la capacidad teórica suficiente para diferenciar en una investigación lo que es método de lo que es objeto. La crítica semiológica pretende ser una investigación científica sobre un objeto artístico, la literatura, que permanecerá intacto como creación artística, de la misma manera que las plantas mantienen su naturaleza a salvo de las clasificaciones científicas de la botánica.

Hemos leído muchas veces *La Regenta* y nos ha parecido un relato en el que culminan las posibilidades narrativas del realismo [3], a la vez que preludia nuevos recursos en el discurso novelesco. El análisis semiológico nos permitirá comprobar que esta impresión es cierta y puede verificarse objetivamente. Vamos a comprobar también que muchos de los modos narrativos que la novela ha desarrollado después de 1885, están ya en el relato de «Clarín». La modernidad formal de *La Regenta* es un hecho que se suma a la modernidad del tema y de su planteamiento: el de la responsabilidad del individuo en una sociedad que lo condiciona fuertemente y que lo impulsa a mantener unas formas tradicionales de cultura y de comportamiento.

---

[3] J. Rutherford señala en sus conclusiones este rasgo: «*La Regenta* is a text characterized by an extraordinarily full explotation of the narrative resources of the nineteenth-century realistic novel». Cfr. *Leopoldo Alas: La Regenta*, Londres, Tamesis Books, 1974, pág. 76.

I

SINTAXIS LITERARIA

LAS UNIDADES SINTÁCTICAS: FUNCIONES

LA HISTORIA Y EL DISCURSO

La Semiología crítica, tomando como antecedente las teorías de los formalistas rusos, rechaza la tradicional dicotomía de *fondo* y *forma* como niveles enfrentados en la obra literaria. Considera en el relato dos aspectos complementarios y sémicamente recurrentes (es decir, con el mismo sentido): la *historia,* o trama: conjunto de los hechos narrativos en el orden cronológico en que se suceden, y el *discurso,* o argumento, constituido por los mismos hechos, en el orden y disposición en que el autor los da a conocer bajo unos signos lingüísticos organizados para conseguir un sentido literario determinado.

En la historia los hechos, las acciones, las conductas, están sometidas a un orden cronológico inexorable: son anteriores o posteriores en el tiempo y en sus relaciones de unos con otros: el matrimonio es anterior al adulterio, el castigo es posterior al delito. El discurso puede disponerlos en otro orden atendiendo a un tiempo literario con el que se busca un determinado significado. Para valorar este tiempo y orden literarios tomaremos como punto de referencia el tiempo y el orden cronológicos siempre que el texto lo permita.

En el caso de acciones o conductas simultáneas o paralelas, el orden de inclusión en el discurso es totalmente libre y carece de canon; el autor debe decidir cuál de los sucesos simultáneos coloca antes o después: la sucesividad que impone el sistema lingüístico de signos impide dar cuenta simultánea de acciones

simultáneas. La linealidad lingüística exige situar un hecho tras otro, aunque hayan ocurrido a la vez. Otras expresiones artísticas que utilizan signos no-verbales, como el teatro, el cine, la danza, etc., no están sometidas a una sucesividad estricta, porque son a la vez artes del tiempo y del espacio, o sólo del espacio. En el relato la linealidad es insoslayable, a pesar de que algunos autores han intentado superarla, por ejemplo Flaubert en la famosa escena de los comicios de *Madame Bovary*, o Pérez de Ayala en el relato de lo ocurrido a Tigre Juan y a Herminia en el tiempo en que están separados y que transcribe a dos columnas para mantener la simultaneidad.

Es muy frecuente que el discurso altere el orden cronológico de los hechos a fin de conseguir un sentido determinado, que no tienen en el orden temporal real. El arte de la composición de la novela consiste precisamente en las manipulaciones que se realizan sobre la historia para convertirla en el argumento concreto de una novela. Se puede recoger una historia en un espejo y mediante la composición transformarla en un argumento con un sentido literario que la realidad (real o convencional) no tiene [1], de la misma manera que el material filmado se transforma en una película mediante el montaje.

Considerando «grado cero» el orden temporal cronológico de las secuencias, con la salvedad, si se da el caso, de la expresión sucesiva de las escenas simultáneas, cualquier alteración que aparezca en el discurso tenemos que interpretarla como un signo que tiene un determinado significado. Contar un hecho antes que otro que ha ocurrido previamente significa darle un mayor relieve en el conjunto; contar el mismo hecho dos veces significa subrayarlo frente a los hechos contados una sola vez. El orden y la distribución de las unidades narrativas se semiotizan en el

---

[1] «Clarín» distingue perfectamente los hechos y la composición, ya que, refiriéndose a la pretensión naturalista de copiar la vida como es, dice textualmente: «un autor que cita Stendhal ha dicho que una novela es un espejo *qu'on promène le long d'un chemin*. Esto es verdad, aunque parezca una herejía contra el arte, mal comprendido y vagamente explicado, de la composición». Cfr. Alas, L., *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, Madrid, 1899, pág. 120.

conjunto de la novela, es decir, se convierten en signos que aportan un significado añadido al referencial de los signos verbales.

Pero no es sólo alterar el orden o repetir determinadas acciones lo que transforma una historia en un discurso; hay muchas otras manipulaciones posibles: colocar un hecho en una posición cibernéticamente privilegiada (al principio o al final del mensaje); demorar la descripción de unos hechos o apresurar la relación de otros; el adelantarlos (prolepsis), o el retrasarlos (analepsis); el presentarlos en tiempo presente o en tiempo pasado por relación de simultaneidad o anterioridad al tiempo de la enunciación; el ofrecerlos como vividos o como recordados, etc., son manipulaciones que se orientan hacia un significado literario determinado.

La semiología intenta identificar los hechos sintácticos (unidades y modelos de relaciones) para interpretarlos en una lectura literaria coherente y total.

Los hechos sintácticos se reconocen en el texto por su carácter formal, al contrario de lo que ocurre con los valores semánticos, que son el resultado de una interpretación, y aquí se inicia precisamente la ambigüedad del texto literario, la posibilidad de que admita varias lecturas. La labor del lector literario consiste precisamente en seguir las redes semánticas del discurso basándose en los datos sintácticos que éste le ofrece.

La Regenta inicia su argumento en un punto que cronológicamente está situado casi al final de la historia y va incorporando intermitentemente a un presente que dura tres años (es el tiempo del discurso) datos de un pasado de unos treinta años (tiempo de la historia), mediante el recuerdo de algunos personajes o bien mediante las incursiones que un narrador omnisciente hace al pasado para informar al lector de algunas formas de vida o de educación. Esto significa que la historia está subordinada al discurso, puesto que, según sea conveniente o no para explicar lo que ocurre, se narra o no el pasado. Esto significa también que la novela está estructurada en torno a un determinado proceso que discurre en el presente, al que puede dar sentido o explicar un pasado muy amplio, pero en ningún

caso está concebida como la crónica de una vida, o como el paseo de un espejo a lo largo de tres años por las calles y caserones de Vetusta.

La novela se abre con un planteamiento inmediato: la posibilidad de un adulterio, o mejor, la casi imposibilidad de evitarlo en las circunstancias personales, familiares (actuales o pasadas) y sociales de la protagonista. Unos hechos, un ambiente, unos personajes y unas conductas se describen de tal modo que parece que van a conducir inexorablemente a un desenlace; unos principios éticos, sociales, históricos —así se presentan, sin que esto implique coincidencia exacta con la realidad— van dando sentido a lo que ocurre y en el orden en que se cuenta, pues hay unas relaciones causales, explícitas en el texto o consabidas en el contexto social, que se ordenan lógicamente hacia el desenlace apoyándose en indicios textuales que el lector va recibiendo.

La Regenta es, en este sentido, una novela moral, puesto que su tema son las conductas contrastadas con unos esquemas éticos mantenidos por unos personajes situados en un tiempo y en un lugar determinados. Mientras la filosofía expone y analiza ideas en esquemas puros de tipo general, la literatura encarna las ideas en las acciones de los personajes concretos, individuales. Locke advirtió que las ideas no tienen existencia individual más que situadas en un tiempo y en un espacio particularizados. El significado general que puede tener un relato se manifiesta por medio de los personajes, las acciones, los tiempos y los espacios. El análisis semiológico de estas unidades no tiene otra finalidad que comprender el significado literario general de la obra.

La novela del siglo XX, al menos en algunas de sus tendencias más destacables *(nouveau roman, novela objetivista)* ha intentado superar las relaciones de causalidad entre los hechos de la anécdota y pretende describir los fenómenos y los objetos sin presuponer relaciones entre ellos y sin reconocer la carga semántica que la cultura ha ido depositando en ellos [2]. Creemos

[2] Vid. Robbe-Grillet, A., *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

que bajo esos estilos narrativos hay una posición filosófica fenomenológica, de la misma manera que bajo los estilos anteriores subyacía el realismo o el idealismo como teorías del conocimiento.

Si el argumento siguiese el orden cronológico de la historia y diese a los hechos el espacio relativo que les corresponde al aplicar una única medida, la temporal, el desenlace de «castigo» estaría en una relación inmediata con la valoración social del «adulterio» y con el juicio ético de «culpabilidad». Autor y lectores compartirían sin matices el código moral de la sociedad que refleja la novela. Si el camino hacia el desenlace se apoya en teorías naturalistas sobre las necesidades somáticas rechazadas en una moral social positiva, y se insiste en el carácter involuntario de las acciones, la novela tiene otro sentido: la falta de responsabilidad moral del sujeto y el determinismo físico de la conducta humana.

Si la sociedad en que Ana vive la empuja a unas relaciones adúlteras, incluso en contra de su propia voluntad, el significado general de la novela se orienta a condenar a una sociedad hipócrita que reacciona con escándalo sobre lo que ella misma ha propiciado.

El discurso de *La Regenta* presenta, sobre la historia del adulterio de Ana Ozores, estas y otras posibilidades de interpretación mediante indicios textuales cuyas relaciones vamos a tratar de poner en claro.

Ana Ozores, la protagonista, está casada y no es feliz con su marido, don Víctor Quintanar; se siente atraída por un don Juan provinciano, don Álvaro Mesía, y para mantenerse fiel busca apoyo en la dirección espiritual del canónigo don Fermín de Pas. La obra termina con el adulterio, con la muerte del marido y el abandono del amante. Ésta es en síntesis la historia; el discurso pretende explicar, a lo largo de treinta capítulos y desde unos presupuestos éticos, un adulterio que no se comete hasta el final del capítulo veintiocho.

El adulterio no es un motivo desarrollado en la novela; no se cuenta, pues ocupa muy poco espacio en el conjunto de la novela. Por el contrario, las causas que llevan a Ana a cometer

adulterio desbordan los tres años en que se sitúa el tiempo del discurso y se amplían en una historia de treinta años, en la que se buscan posibles antecedentes en la familia, en la educación y en las relaciones con otros personajes. Sin embargo, todas esas posibles causas se niegan como determinantes de la conducta, aunque se reconocen para explicar el carácter de la protagonista.

El discurso destaca algunos puntos de la historia convirtiéndolos en núcleos narrativos en torno a los cuales se amplían las descripciones de objetos y ambientes y se centran las relaciones de los personajes. El relato se estructura en núcleos narrativos diferentes según el personaje que se tome como guía de la historia. Por lo general, en todas las novelas el protagonista polariza en torno a él y a su trayectoria vital el esquema más amplio. Si en *La Regenta* elegimos a Ana Ozores —y desde la primera lectura destaca su protagonismo— como guía para descubrir un modelo de relaciones de personajes, de espacios y tiempos, comprobamos que efectivamente es el personaje del que tenemos más información, cuyo tiempo es más amplio y el que se mueve por más espacios, ya que tiene acceso a todos: casas particulares, catedral, casino, calles.

Podemos señalar los principales puntos narrativos que coinciden *grosso modo* con etapas de su vida en un orden cronológico hasta el desenlace de la historia del adulterio, que interrumpe el relato. Esto significa que no es la historia de Ana como persona lo que se cuenta, sino la historia de su adulterio, y desde luego no es la historia de Vetusta y sus habitantes lo que constituye la materia del relato. Es posible que muchos lectores se interesen por la historia completa de Ana, y les gustaría saber cómo vivió el resto de su vida, rechazada por todos, y hasta es posible continuar apócrifamente la novela con un desenlace vital menos amargo, por ejemplo que cuente cómo cambiaron los tiempos y cómo don Fermín —muerta su madre— pidió la secularización y se casó con Ana y fueron felices y murieron de viejos rodeados por todos sus descendientes. Todo esto sería muy verosímil en una «saga» de los Ozores, cuyo significado podría ser el paso del tiempo y el cambio de mentalidad. Pero no es éste el signi-

ficado que pretende *La Regenta*, ni es la historia de Ana la que nos cuenta. La novela de «Clarín» tiene unos límites textuales que dan sentido a los núcleos narrativos que desarrolla y que, siguiendo la vida de Ana, podemos señalar así:

1. Antecedentes familiares (matrimonio de los padres: ¿herencia?).
2. Infancia (educación rigurosa y farisaica con doña Camila).
3. Adolescencia (libertad de lecturas y conversación en Loreto).
4. Traslado a Vetusta (formalismo e hipocresía de «la clase»).
5. Matrimonio y vida fuera de Vetusta (enfermedades e infelicidad).
6. Asentamiento en Vetusta (aburrimiento, infelicidad).
7. Búsqueda religiosa (relación con don Fermín).
8. Inclinación hacia Mesía (¿amor?, ¿tendencias somáticas?).
9. Reacción del marido (duelo y muerte).
10. Consecuencias (enfermedad, miseria, desprecio).

Es la historia, desarrollada con otro orden y en forma discontinua en un discurso, de un adulterio; es el dibujo del ambiente en que se mueve; es el análisis de las causas y los efectos de una conducta; es la historia de una lucha entre unos principios éticos y unas tendencias; es el testimonio de las complejas relaciones que se establecen entre los personajes que intervienen funcionalmente o como marco de la historia.

Si tomamos como guía a don Fermín, de quien se ha dicho que es protagonista con la Regenta, la historia es también bastante amplia y compleja. Esto parece configurar a los dos personajes, Ana y el Magistral, como pareja protagonista, en clara distancia frente a los demás, cuyas historias sólo interesan por relación a la de Ana o a la de don Fermín.

Un somero análisis funcional descubre que no existe un paralelismo entre el «cuánto» y el «cómo» en la figura del canónigo. Mientras que en el caso de Ana se corresponde el relieve funcional (Sujeto) con la extensión que su figura tiene en el discurso y la amplitud de los informes que se dan sobre ella, con don Fermín hay una discordancia notable. Está claro que en una historia de adulterio los personajes más destacados funcionalmente son el trío consabido: marido, mujer, amante. En un relato de adulterio don Víctor y don Álvaro tendrían mayor

relieve que don Fermín; sin embargo, atendiendo a los datos de la historia y a su manifestación en el argumento, la figura de mayor interés, después de Ana, es su confesor. Esta circunstancia es un hecho sintáctico que nos advierte cautela en la interpretación de la historia de *La Regenta* como relato de adulterio.

La historia, en los núcleos principales respecto a don Fermín, puede quedar esquematizada así:

1. Historia de su madre (el padre tiene poca importancia).
2. Infancia como pastor en Tarsa (ambición).
3. Vida en el Seminario (ambición materna / ¿buena fe del hijo?).
4. Asentamiento en Vetusta (relaciones en casa y con la curia).
5. Conocimiento de Ana y enamoramiento.
6. Ansia de dominio sobre Ana y sobre Vetusta.
7. Fracaso y venganza.

Frente a la historia de Ana, que mediante el análisis se afianza cada vez más como indiscutible protagonista en el argumento de la novela, la historia de don Fermín, aunque bastante dilatada en su temporalidad (desde su nacimiento hasta el rechazo final de Ana), se caracteriza porque se presenta como una secuencia de hechos, no de datos textuales para un relato cerrado. Es decir, las acciones o situaciones de la vida de don Fermín no siguen una progresión causal hacia un desenlace; se interrumpen cuando cumple su función de auxiliar para la venganza del marido, y no volvemos a saber de él hasta que Ana va a buscarlo a la catedral. Las acciones y conductas de don Fermín son datos para la historia de Ana, como lo demuestra el que, por ejemplo, cuando le ordena ir descalza a la procesión, la actitud de él no cambia, y, por el contrario, el hecho se convierte en un dato que explica la crisis religiosa de la Regenta. Esto significa que la historia de don Fermín está subordinada a la de Ana y carece de autonomía narrativa en el discurso, a pesar del interés que adquiere como personaje [3].

[3] Sobre la organización de los signos lingüísticos para dar coherencia a un discurso (paralela a la organización de los signos literarios para dar

Si de don Fermín pasamos a otros personajes, las posibilidades de estructurar historias completas disminuyen, y su dependencia narrativa respecto a la historia de Ana es total. Lo que se cuenta de don Víctor se cuenta por ser marido de Ana, no por su interés intrínseco. De él sabemos algunas cosas que pueden constituir núcleos narrativos (muy poco desarrollados en el discurso):

1. Alusiones a su origen aragonés y a su familia.
2. Amistad con Frígilis; aficiones comunes.
3. Amor por Ana: matrimonio y viajes.
4. Relaciones con don Fermín y don Álvaro.
5. Reacción ante el adulterio (duelo y muerte).

La historia de don Víctor, liberada de su relación con la de Ana, resulta un tanto simple; es una especie de «novela ejemplar» para maridos, donde las relaciones de causa a efecto son demasiado superficiales: si los maridos se portan como don Víctor, terminarán como él.

Igualmente de don Álvaro sabemos muy poco, y todo ello en razón de su papel de seductor: informes sobre su bella figura, sobre sus artes amatorias con aldeanas, señoras de Vetusta y hasta ministras de Madrid, y su conducta con Ana. Todos rasgos típicos del don Juan.

Nada se dice de su familia; no se explican las causas de sus actividades donjuanescas (herencia, condiciones físicas, valoración social, etc.); nada se dice de su trabajo, sólo una alusión a sus labores vicarias respecto a Vegallana. Don Álvaro entra y sale de la novela sólo y exclusivamente por su papel de Seductor. Como veremos, al estudiarlo como personaje, el narrador no le tiene simpatía y talmente parece que lo incluye porque le resulta funcionalmente inevitable en la trama.

La historia más compleja es, pues, sin duda, la de Ana. La de don Fermín, aunque densa, no puede considerarse como una

---

sentido al relato), puede verse Lozano, J., y otros, *Análisis del discurso (hacia una semiótica de la interacción textual)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982 (particularmente el cap. I, «El texto»).

historia autónoma: no sufre cambios, no hay transformaciones que se puedan poner en relación con el argumento. Don Fermín no pasa de una situación familiar o social a otra, ni aprende nada, ni sufre las consecuencias de sus acciones; su vida está encauzada definitivamente desde el comienzo de la novela y seguirá igual: tendrá resueltos sus problemas amorosos por la diligencia de su madre respecto a las criadas; seguirá confesando a señoras importantes de Vetusta; es posible que vuelva a enamorarse (ya había tenido una historia con una Brigadiera y no parece que haya razón para que no surja otra); seguirá enriqueciéndose con sus negocios sabiamente dirigidos por doña Paula... y el paso de Ana por su vida irá convirtiéndose en una lejana anécdota, que no lo ha comprometido en absoluto. Como buen discípulo de su madre, ha sabido salir del paso totalmente indemne.

Ana, por el contrario, sufre cambios y transformaciones muy sensibles en su vida privada, familiar y social: si en principio soportaba una situación de Carencia (insatisfacción, enfermedades, falta de afectos, aburrimiento...), quedará peor y hasta perderá lo que tenía: el halago, aunque hipócrita, de la sociedad; el posible consuelo de la religión, el apoyo paternal de su marido y su propio aprecio, pues se siente culpable de adulterio y de la muerte de don Víctor.

Fácilmente se deduce que la historia de don Fermín interesa al narrador solamente en cuanto coincide con la de Ana. Como copia de una persona real, tiene una infancia que se nos cuenta; posee un estatus social, profesional y familiar que se detalla; lleva una conducta aparente que le crea una figura digna y respetable, que a unos engaña y a otros no; vive sumiso a su madre; es capaz de pasión amorosa y violenta, y de venganza inexorable y cruel. No ha podido evitar, con su dirección espiritual —esa dirección mixtificada por el sentimiento amoroso— el adulterio de Ana; no es tampoco capaz de vengarse directamente del Seductor, pero aprovecha su condición de sacerdote para aconsejar a don Víctor.

Queda en el terreno de las posibilidades narrativas el especular sobre una variante que el texto ha rechazado: si don Fermín, como confesor normal, verdadero director de conductas,

hubiese podido guiar a su hija de confesión. La vanidad, el ansia de dominio y, sobre todo, su pasión amorosa, cada vez más violenta y dominante, lo van alejando de su papel de confesor y lo aproximan al funcionario que abusa de las prerrogativas de su cargo.

El análisis funcional del relato tiene en cuenta no sólo las funciones que están en el esquema seguido por el texto, sino también aquellas otras que constituyeron en el desarrollo temporal una alternativa que fue desechada. El narrador informa del cambio de confesor de la protagonista y lógicamente se abren dos posibilidades: que el nuevo sea capaz de orientar bien, de acuerdo con unos valores éticos compartidos, o que resulte como en efecto es don Fermín.

Los críticos que han interpretado que *La Regenta* es un ataque contra la institución católica de la confesión no tienen en cuenta el valor funcional de este motivo en el conjunto autónomo del relato. Don Fermín, enamorado como un cadete de su dirigida, no es un confesor típico; es sencillamente un caso especial, posible entre humanos, que queda fuera del esquema de la Confesión. El papel repulsivo que en ocasiones juega don Fermín en la novela, no procede de su calidad de sacerdote, sino de confesor-enamorado. Lo que se pone en entredicho no es la confesión como institución, sino el abuso que de ella puede hacerse. Aún habría que afinar más: el mismo don Fermín no utiliza habitualmente la confesión para sus conquistas amorosas (su madre le resuelve este problema hábilmente, y esto pertenece a otro ámbito moral) y hasta rechaza pretensiones de Obdulia y de Visita; casualmente se enamora de la Regenta, y a partir de entonces es un caso atípico de confesor. Si «Clarín» hubiese querido dar a su novela el sentido de atacar la confesión, habría dado, sin duda, mayor espacio y más independencia a la historia de don Fermín y a sus posibles aberraciones por el camino de su relación con las beatas. Por el contrario, *La Regenta* es la historia de la lucha entre los principios éticos que acepta una mujer y las tentaciones que por todas partes la rodean; es la historia de los intentos, fracasados, de buscar fuerzas en el matrimonio, en la casa, en la

religión, en la literatura, en la propia estima, etc. Nada impide caer en el adulterio, que, a su vez, resulta un mal mayor.

La historia de Ana se ofrece en la novela como la más coherente, la más compleja y la más completa y, a la vez, la única autónoma, con un principio y un final. Es una historia planteada románticamente, sobre el tema central del amor, pero con un discurso realista que llega a bordear en ocasiones el naturalismo; y, desde luego, el desenlace no es romántico precisamente. Tampoco lo son las descripciones de personas y objetos, de relaciones y de conductas, que se alejan de los tópicos románticos para centrarse como indicios generadores de realismo.

La significación de la obra parte en principio de la *historia*, que no es indiferente literariamente, puesto que exige una elección directa por parte del autor. El valor semántico de la historia es preferentemente referencial, es decir, coincide *grosso modo* con el significado que pueden tener los signos lingüísticos. En este relato concreto se nos cuenta una historia de adulterio en unas determinadas circunstancias de ambiente, de familia, de persona.

El orden que los núcleos de la historia siguen en el discurso altera, contradice o reitera el significado de la misma historia, es decir, le da un sentido que puede coincidir o desviarse del de la historia.

El discurso de *La Regenta* sitúa en el primer plano narrativo los núcleos a partir del sexto del esquema que hemos propuesto siguiendo a Ana como sujeto, y deja en la pre-historia los cinco primeros, que narrativamente pierden eficacia y pasan a ser explicaciones de lo vivido en el presente. Las razones fundamentales que explican el adulterio no se sitúan, pues, en la herencia, en la educación, ni siquiera en las lecturas anárquicas de la adolescencia; las explicaciones del adulterio se encuentran directamente, en este relato, en la situación de Ana después de casada, cuyas circunstancias se detallan minuciosamente y se repiten una y otra vez en forma recurrente con sistemas sémicos diversos. Sólo de una manera remota puede pensarse que algo de la vida anterior pudo haber condicionado (no determinado)

algunas de las actitudes o de las reacciones actuales de Anita Ozores.

La reiteración de determinados motivos, por ejemplo las relaciones que mantiene el matrimonio «mejor avenido de Vetusta» (las explica Ana, las supone don Cayetano, las conoce don Fermín, las repite el narrador...); la amplitud que alcanzan en el discurso, y los diversos recursos con que el narrador subraya algunas acciones, por ejemplo los rumores que preceden a los hechos (como la confesión); todo se orienta hacia un sentido textual en el que encaja coherentemente el desenlace.

En resumen, podemos afirmar que el significado de la historia cobra un sentido determinado en el discurso, que el autor organiza voluntariamente. En la Semántica quedará confirmado.

De hecho, la misma historia ha dado lugar a diferentes argumentos o discursos en novelas del mismo siglo XIX. Se han citado, como cercanas a la de Clarín, *El primo Basilio, Madame Bovary, Ana Karenina.* Todas son novelas de adulterio, aparte de otras relaciones que puedan incluir. Se han estudiado las relaciones de *La Regenta* con alguna de ellas [4] e invariablemente se localizan en la historia. Sin embargo, hemos advertido, mediante los análisis, que la historia no condiciona en modo alguno la originalidad de la novela como creación literaria, ni mucho menos su sentido. El significado de la historia es la base para las manipulaciones que dan lugar al discurso, donde se encuentra el sentido de la anécdota «histórica».

El sentido de la obra depende, más que de la historia, de la forma de presentarla; de la distancia a que se sitúa el narrador: por ejemplo, la infelicidad de Ana bajo la férula de doña Camila se cuenta como un recuerdo que le produce «una dulcísima pena de sí misma»; pero la infelicidad actual de Ana en su matrimonio se vive en presente y adquiere una fuerza expresiva mayor. El significado de la obra depende también de las relaciones que el discurso establece entre los diferentes motivos, y

---

[4] Vid. un resumen en Martínez Cachero, J. M., «Luis Bonafoux y Quintero, 'Aramis', contra 'Clarín' (historia de una enemistad literaria)», *Revista de literatura,* Madrid, 1953 (págs. 99-112.

hasta de las palabras concretas que manifiestan la disposición del narrador respecto a los hechos, por ejemplo, Ana huérfana es «la pobre niña», don Fermín huérfano es «el rapaz precoz para ambicionar»; Ana adúltera es «la pobrecita enferma, que acaso no era responsable de su delito» (872), pero Petra es siempre «la rubia lúbrica».

La novela de Flaubert ha sido interpretada como la historia de un adulterio cuyas causas pueden buscarse en el exceso de novelería de la protagonista. El bovarysmo se define como la discordancia entre un mundo imaginado y la vida real. En la novela de Eça de Queiroz, el adulterio tiene otras motivaciones: el calor de Lisboa, la idealización del primo; pero creo que el centro del sentido se desplaza en el discurso hacia las relaciones ama-criada, que, por otra parte, también tienen gran relieve en *La Regenta.*

«Clarín» da a su novela un sentido muy diferente del que tienen las otras, a pesar de la coincidencia de la historia. Presenta con detalle las circunstancias diarias de la vida de provincias, plagada de prejuicios, y presenta con gran intensidad la lucha de la protagonista por evitar el adulterio.

Las coincidencias de la historia e incluso las del desenlace de castigo para las adúlteras y sus familias se deben a que subyacen en todas ellas los mismos principios éticos, pero tanto el discurso como el sentido literario son muy diferentes en todas. Los códigos temáticos disponen de motivos que se repiten (adulterio, cura enamorado, vida provinciana, educación de la mujer, aparte de circunstancias menores: bailes, paseos, celebraciones religiosas, representaciones teatrales, labores caseras, etc.) y que son como unidades de una primera articulación literaria, por lo que no comprometen ni la originalidad del relato ni su valor semántico. La coherencia del conjunto, la fuerza unificadora de la idea central, orientan a los motivos, que por sí mismos carecen de significado.

La historia de *La Regenta* puede reducirse a una historia de adulterio que se manifiesta en un discurso realista, cuyos motivos vamos a analizar con detalle siguiendo los sucesivos capítulos, a fin de señalar las unidades que lo integran y la distribu-

ción y relaciones que mantienen en un esquema narrativo original.

ANÁLISIS DEL DISCURSO. PRIMERA PARTE

El discurso de *La Regenta* introduce al lector en el tiempo presente de Ana Ozores, mientras selecciona del pasado las posibles causas de los problemas que vive. Todo ello se sitúa en espacios familiares y sociales que se describen en un código literario realista.

La novela se inicia en la torre de la catedral, desde donde se domina la ciudad de Vetusta. Un monaguillo y su amigo tocan las campanas y despiertan de la siesta a la «heroica ciudad»; los canónigos llegan para el coro, y el primero de ellos, el señor Magistral de la diócesis, don Fermín de Pas, Provisor del Obispo, sube a la torre con un catalejo para echar una ojeada por las calles, las casas y barrios que constituyen el espacio de la novela. El monaguillo comenta que desde allí, y aún mejor desde los segundos corredores de la torre, se puede ver a una bellísima señora, la Regenta, cuando pasea por el jardín de su palacio de la Plaza Nueva. El narrador, omnisciente, se distancia continuamente con una actitud irónica ante los personajes.

En el segundo capítulo sigue siendo la catedral el espacio dominante y se anima con la presencia de un grupo que la recorre en plan turístico: Obdulia, una viuda alegre, el arqueólogo local, don Saturnino Bermúdez, y unos lugareños a quienes les van mostrando los tesoros que guarda el primer templo de la provincia.

Don Fermín baja de la torre, atraviesa las naves de la catedral en dirección al coro, saluda a diestro y siniestro y ve de lejos a la Regenta, que espera para confesar. El canónigo don Cayetano Ripamilán, confesor hasta entonces de Ana, tenía que haber advertido a don Fermín su intención de pasarle la dirección de una conciencia tan fina y escrupulosa, pero se le ha olvidado, y don Fermín pasa de largo.

El coro, los tipos humanos que lo componen, sus envidias, sus rencillas, sus murmuraciones, son tema ampliamente tratado

en este capítulo. Al acabar los rezos, Ripamilán lleva a don Fermín al Espolón, el paseo de Vetusta, para disculparse ante Ana y para que fije una hora de confesión al día siguiente.

Los dos primeros capítulos han seguido en presente el tiempo de una tarde, que gira en torno a un hecho que no se realiza, la Confesión. Como motivo narrativo, la Confesión va a resultar un tema privilegiado: permite al narrador acceder, de un modo lógico, al pasado de la protagonista, seguirla en el presente desde la Catedral (donde intenta confesar), al paseo (donde fijan la hora) y hasta su casa y su alcoba donde hace examen de conciencia. Todavía puede ampliar el tema y con él los espacios, por los comentarios que, sobre el intento de confesar de Ana, hacen en el Casino, y que ya sobre la Confesión realizada al día siguiente hacen también en el Casino, en las casas, en la misma Catedral.

Al terminar el segundo capítulo conocemos a los protagonistas y el ambiente de la ciudad; hemos estado en los espacios fundamentales de la obra, la Catedral, el Casino, el Caserón de los Ozores y el palacio de los Vegallana. La Catedral, desde donde se domina física y espiritualmente la ciudad de Vetusta, se va configurando como el centro del centro.

«Clarín» sitúa a los lectores en un *aquí* y un *ahora* concretos definidos, donde la historia va a ser *vivida,* y la pre-historia va a ser *contada.* El espacio total, Vetusta, no se alterará en todo el discurso; el tiempo oscilará del presente al pasado (acción y recuerdo); los personajes irán descubriendo las tensiones que se crean entre ellos y las transformaciones que sufren.

El tercer capítulo transcurre en el Caserón de los Ozores al anochecer de la primera tarde. Ana revisa su pasado para preparar la confesión. La sábana, fresca y suave, suscita por «memoria involuntaria» la nostalgia por las caricias maternas, que nunca conoció. Empieza a compadecerse de sí misma y a sentir los síntomas de un ataque de nervios. El marido acude sobresaltado desde el otro extremo de la casa y acude también Petra, la doncella, que trae tila. Ana va tranquilizándose poco a poco con la tila y con la conversación de su don Víctor.

El lector queda informado de que el matrimonio mejor avenido de Vetusta vive separado de hecho, y también de que Ana se siente fuertemente atraída por un tenorio local, don Álvaro Mesía. Conocemos a Petra, que tendrá un papel de primer orden en el desenlace de la historia, y nos enteramos de que don Víctor es aficionado a los pájaros, a la caza, a los artilugios, al teatro clásico, a todo.

Funcionalmente la Confesión abre el relato (lo anterior es presentación o descripción, no narración) con unas posibilidades muy amplias: justifica la descripción de los espacios, la Catedral, donde Ana confesará, la alcoba, donde se prepara, el palacio de Vegallana desde cuya ventana don Álvaro saluda a Ana cuando ella vuelve de confesar, y el Casino, donde se comentará. La preparación justifica el recorrido por el pasado y a la vez la descripción del ámbito presente. Sin embargo, la confesión, motivo generante de la historia y tema de buena parte del discurso de los quince primeros capítulos, no se describe en forma directa, sino que se pasa una y otra vez por el recuerdo de Ana, por el de don Fermín, por los comentarios, con una técnica narrativa que se aplicará también al tema del adulterio.

El motivo «Confesión», que como hecho no tiene apenas relevancia, resulta ser un núcleo narrativamente privilegiado porque sirve de nexo temporal (pasado-presente), espacial (catedral-calles-casas-palacios-Casino) y psicológico (relaciones confesada-confesor y evolución del mismo personaje entre propósitos y acciones). Es posible que otros motivos, un paseo, una tertulia, un espectáculo, etc., no puedan ser tan eficaces narrativamente. «Clarín» ha tomado la Confesión no como un tema (por eso no la cuenta), sino como un recurso narrativo.

Los capítulos cuarto y quinto, sin obedecer a razones internas del relato, sino por simple decisión del narrador, cuentan directamente la pre-historia de Ana Ozores y su familia, y explican cómo ha llegado a la situación actual de mujer hipersensible, malmaridada y desclasada en la noble ciudad de Vetusta, donde se aburre mortalmente porque no ha sido educada en unas costumbres excesivamente formalistas.

Los tres capítulos siguientes, seis, siete y ocho, muestran un retablo de espacios donde hace eco la confesión: el Casino, uno de los lugares importantes de la historia, con su galería de tipos vistos por un observador implacable con la estupidez, la ignorancia y la petulancia que caracteriza a la «clase» vetustense; el palacio de Vegallana, donde vuelven a reunirse los mismos personajes... La presentación de ambientes, con un claro valor metonímico, la ironía con que se recogen diálogos y opiniones, las actitudes concretas que adquieren valor general... todo dibuja unos cuadros vivos, densos, que servirán de marco a la acción que se prepara.

La crítica no es uniforme al valorar estos cuadros costumbristas: para algunos son tan importantes en el conjunto de la novela, que constituyen su verdadero argumento (la historia sería un mero soporte), y deberían dar título a la obra, *Vetusta*, en vez de *La Regenta*[5]; para otros, más inclinados a la historia, el valor referencial de estos cuadros de género convierte a la novela de «Clarín» en un testimonio de la vida provinciana decimonónica, y ahí radica su valor; hay lectores, por último, que valoran negativamente los cuadros, como interrupciones anecdóticas que dilatan innecesariamente la historia.

Creo que los cuadros costumbristas, realistas, y hasta naturalistas en algún momento (por ejemplo, las descripciones que Visita hace de Ana), tienen una funcionalidad propia en el conjunto del discurso de la novela. El narrador, que nos ha mostrado en los primeros capítulos los entresijos de la vida de la Catedral, desde donde se toma una vista del conjunto de Vetusta, pasa después a espacios más limitados, a microespacios que se asignan a un personaje, por ejemplo, el Caserón de los Ozores (vinculado metonímicamente a Ana como símbolo del peso de una familia venida a menos), y, luego, en un orden previsible, el Casino, donde tienen entrada muchos de los perso-

---

[5] Vid. Martínez Cachero, J. M., «Introducción» a *La Regenta*, Barcelona, Ed. Planeta, 1963, nota 12, pág. LXXI.

Las citas que hagamos en el texto remiten a las páginas de esta edición mediante el número que les sigue entre paréntesis.

najes, el palacio de Vegallana, donde se fraguan las relaciones. Espacialmente está justificado el recorrido para completar lo que ya se anunciaba desde el primer capítulo, desde la primera escena del catalejo en la torre de la Catedral.

Los cuadros de género nos muestran la vida de la sociedad en que Ana está instalada y, como tales cuadros, no tienen más transcendencia; sin embargo, al considerarlos funcionalmente, alcanzan un nuevo significado en relación al conjunto de la historia. El lector, después de conocer el ambiente, se pregunta, o puede preguntarse: ¿qué puede hacer, qué puede esperarse de una persona «normal» que viva en esa familia, que ponga su fe y su esperanza en una religión cuyos representantes en la tierra son los canónigos del coro, y que tenga que vivir, divertirse y relacionarse con esa tropa que pulula en el Casino, en el palacio de Vegallana, en las calles de Vetusta?

Como es usual, la novela no plantea sus interrogantes de un modo directo; pero ya hace tiempo que la crítica, y lo ha subrayado recientemente la psicocrítica de Mauron, insiste en que leer literatura no es enterarse de la anécdota, sino descubrir la red de relaciones semánticas que dan sentido a una historia, que hacen coherente un discurso.

El valor referencial de los cuadros, con ser evidente, no resulta tan interesante para el discurso de la novela como el valor de contrapunto que pueden ofrecer frente a otros modos de vida, más racionales, menos formales, y que Ana echa de menos en sus reflexiones, como veremos. El autor describe esas formas de vida, pero no está de acuerdo con ellas, como no lo está Ana, y se distancia ostensiblemente por la ironía con que las presenta. No dice nada acerca de cómo han de ser las formas sociales que sustituyan ventajosamente para el individuo a las formas de entender la vida de los vetustenses: eso sería tema para otra novela, una utopía que «Clarín» no ha descrito. Lo que advierte *La Regenta* es que con esos personajes, con ese ambiente, con esas tertulias, se ahogan todas las iniciativas de una persona normal y se cortan de raíz la personalidad y la responsabilidad de los individuos. Y este es el significado de esos capítulos «anecdóticos».

Tienen además tales cuadros la función de caracterizar a la protagonista como uno de esos héroes inquietos a quienes domina el deseo de evadirse del ambiente en que están viviendo, porque no están conformes con él. Son los héroes problemáticos de que habla Lukács. Ana se convierte en el protagonista de una novela de aventuras sin viaje, limitada por un espacio cerrado, que se introduce en la vida interior por necesidad, porque no encuentra aliciente alguno en el exterior.

La valoración que el lector puede dar a los personajes que han aparecido hasta ahora en *La Regenta* es invariablemente negativa: la familia de Ana, los señores canónigos, los marqueses de Vegallana y su hijo, los contertulios del palacio, los criados, etcétera, todos están cortados por el patrón que señala una sociedad ignorante pero petulante, cínica pero formalista, hipócrita pero amoral, miserable pero ridícula. Y entre todos está Anita Ozores de Quintanar, sin otro escudo que sus propias inclinaciones, con un marido literaturizado, poco práctico, ingenuo y al final patético. ¿Qué se puede esperar? ¿Cómo se desarrollará la libertad del individuo en ese ambiente? El desenlace de la obra dará sentido a ese panorama pesimista y desolador; sabremos qué caminos pueden abrirse a una vida en ese medio.

El capítulo noveno cuenta un paseo de Ana después de la confesión hasta la fuente de Mary Pepa. La confesión asume el valor simbólico de alejar a Ana de los amigos que la ven pasar desde las ventanas del palacio de Vegallana. La salida al campo es signo icónico del alejamiento psíquico de la Regenta respecto a su ambiente habitual. Sugiere que quizá si Ana pudiera alejarse de Vetusta se vería libre de su inclinación por el tenorio. Y parece confirmarse esta interpretación por un hecho anterior y otro posterior: cuando Álvaro se va a Madrid, estando Ana todavía soltera, ella lo ve alejarse con pena, pero luego se olvida totalmente de él; y cuando Ana se encuentra en los momentos de mayor peligro, pedirá a su marido que la lleve a sus tierras de Aragón, a la Almunia de don Godino. El motivo se prolonga aún más en el discurso, porque al conocer don Víctor la infidelidad de Ana comprende el sentido verdadero de la petición («se acordó el infeliz esposo que Ana, meses antes, le proponía un

viaje a la Almunia. Tal vez si él hubiera aceptado, se hubiera evitado aquella desgracia...», 843).

El alejamiento se consigue en el paseo por el campo aquella tarde y por la decisión de Ana de no ir al teatro aquella noche, y parece que se confirmará en el propósito de confiar al día siguiente de forma sincera al confesor la inclinación por don Álvaro.

A lo largo de los capítulos, y a pesar de las oportunidades que tendrá para ello, Ana no llega a confiar nunca totalmente en don Fermín y no le hablará del peligro que siente como pecaminoso. La conciencia de Ana utilizará los mecanismos típicos de la inhibición: tiende a relegar a su inconsciente, con razones diversas, el sentido de culpa que deriva de la inclinación por don Álvaro. El lector sabe desde el comienzo del discurso cuál es el verdadero problema de esa mujer, cuál es su tentación constante, y tiene ocasión de observar una conducta de rechazo y los argumentos para hacer presentable ante su propia conciencia un amor rechazable. Ana sigue una conducta que no es precisamente la adecuada para triunfar de la tentación, sencillamente porque no quiere renunciar a la misma tentación, como veremos al hacer el estudio de este personaje directamente. Lo que no podemos llegar a saber es el resultado que tendría la otra alternativa, es decir, aquella en la que la Regenta confiase plenamente en la dirección espiritual del confesor y encontrase el apoyo necesario para luchar contra una inclinación reconocida objetivamente. Esta posibilidad se ha rechazado en el discurso, pero queda latente en la historia, y conviene tenerla en cuenta al valorar el desenlace elegido.

El tiempo del capítulo décimo corresponde a la segunda noche: todos se han ido al teatro (marido y amigos), mientras la Regenta cavila en su caserón. La distancia psíquica que se había conseguido con la confesión de la tarde y la distancia física que supuso el alejarse del grupo negándose a entrar en el palacio de Vegallana primero y negándose a ir al teatro después, se va disipando poco a poco. Hay una escena de fuerte simbolismo que lo confirma.

Ana atraviesa el despacho de su marido para salir al jardín y, en la oscuridad, queda cogida en un cepo que don Víctor y Frígilis habían construido para cazar zorros sin hacerles daño. Ana se irrita terriblemente en una escena que resulta un tanto ridícula, y que precede a otra escena simbólica en el jardín. Don Víctor se identifica metafóricamente con la oscuridad, con el cepo, con la falta de libertad; don Álvaro, que ha salido del teatro para rondar la calle (aunque sea la calle de atrás del parque) de su amada, se presenta románticamente a la luz de la luna, en una escena llena de sombras y de susurros.

Es la misma noche de la confesión, y después del alejamiento momentáneo, la pasión de Ana se manifiesta con mayor fuerza. La novela sigue en su discurso el camino hacia el adulterio: la sociedad es propicia, Ana está sola, el marido vive en un mundo literaturizado y de afanes ridículos, y el seductor insiste románticamente.

El problema está planteado y se centra cada vez más en el interior de Ana, que no quiere caer en las liviandades de las mujeres de Vetusta: Visita, Obdulia, la marquesa, Edelmira. La lucha se presenta desde el primer día y se prolongará a lo largo de dos años. Si Ana cayese en la tentación —el mejor modo de vencerla según frase cínica de O. Wilde— no habría relato, sería lo «normal» en la visión que el narrador tiene de la ciudad de Vetusta; el problema tiene su otro aspecto en la actitud de Ana, en esa voluntad de no dejarse arrastrar, unida a los refuerzos que puede encontrar en la religión, en la propia estima, en el trabajo casero, en la bondad del marido, etc.

Por otra parte, se suceden indicios que hacen pensar que Ana se identifica con la tentación, como si la razón de su ser como personaje fuese la de ser sujeto de lucha, es decir, la Regenta como personaje se conformaría totalmente con su papel de Actante Sujeto de adulterio.

Es éste un punto que se presta para una discusión sobre la libertad de creación del novelista, según el margen que le permiten las funciones y los personajes del tema de su relato. Ana se dibuja con una serie de rasgos individuantes, es decir, como personaje de un conjunto del que tiene que diferenciarse; a la

vez cumple una función, que le exige un modo de actuar en la sintaxis de la novela, es decir, es un Actante al que corresponden unos rasgos mínimos. Ana como personaje se define por poseer unos principios morales que la apartan de don Álvaro: no quiere caer en la tentación de un amor adúltero. Como actante, Ana es el sujeto del adulterio, función central de la anécdota, y quiere ser tentada: adopta una moral de «ten con ten», harto peligrosa y rechazable a juzgar por la ironía del narrador.

Del capítulo undécimo al decimoquinto pasamos del mundo de la Regenta al mundo del Magistral. Durante cinco largos capítulos acompañamos al canónigo en sus idas y venidas por su casa, por la ciudad, por las casas de los Franciscos, cuya fiesta se celebra el cuatro de octubre. Estamos en el tercer día de la novela. Don Fermín madruga, prepara su sermón, charla con su madre, y sale airoso, dando aire a su rico manteo de pliegues escultóricos, hacia casa de los Carraspique, al palacio del Obispo, a su despacho, a casa de los Páez y, por fin, al palacio de Vegallana. Aquí se queda a comer con los principales personajes de la novela, que también están invitados para celebrar la fiesta onomástica del marqués.

El banquete proporciona al narrador la primera ocasión para presentar a un grupo amplio de personajes en un escenario. Con una técnica que aprovechará la sintaxis cinematográfica más adelante, el narrador enfoca unas veces al conjunto, se detiene otras en un plano corto, recoge un diálogo, juega con las luces del balcón, utiliza como coordinador de escenas a un personaje que se mueve, etc. El juego de las palabras, de las miradas y hasta de fuerzas físicas se aprovecha para diseñar un cuadro de un realismo que bien podemos denominar «mágico», porque tras los gestos, las palabras, los movimientos de las figuras se trasluce un trasfondo de competencias y rivalidades, de admiraciones y odios que capta icónicamente el lector. Hay intentos de comunicación intimista por medio de la mirada y del gesto; hay alejamientos físicos reflejo de distancias psíquicas que asombran por su eficacia como signos narrativos.

Si «Clarín» diseña con mano maestra las tertulias del Casino, hay que reconocer que la escena del banquete es una especie de

apoteosis de la literatura realista y muestra hasta qué punto, bajo circunstancias anecdóticas neutras, que no parecen tener ninguna transcendencia para la historia y que no suponen avance en la narración, se reproducen relaciones, avances, retiradas, enfrentamientos, posibilidades y luchas por el dominio de las personas. La escena no hace avanzar al relato, simplemente lo espacializa redundantemente, es decir, reproduce en un corte horizontal lo que va a ser la historia diacrónicamente: sobre Ana se proyectan las figuras de don Fermín y de don Álvaro, que la asedian y la cercan, cada uno según sus posibilidades y circunstancias de confesor (sometido a unas normas sociales y religiosas) y de amigo (sometido a unas normas sociales). Todo esto ante una sociedad que observa divertida la lucha, y ante un marido que no se entera de nada.

Todo el argumento de *La Regenta*, que se inserta en un tiempo de tres años, se paraliza en una escena de espacio limitado la tarde del banquete. Desde una consideración funcional, el banquete es la espacialización del argumento total: Ana es asediada por dos pretendientes, es la presa (el Objeto) que se disputan y que, después de altos y bajos en la relación, terminará marchándose con don Álvaro mientras don Fermín sufre las penas de Tántalo, porque por la tarde todos van al Vivero, la finca del marqués, menos don Fermín, que renuncia a ir en favor de la dignidad de su figura.

En este punto se presenta un caso práctico de las posibilidades de la narración cuando trata de presentar acciones simultáneas. Mientras todos los personajes están juntos en el palacio, el narrador observa y transcribe lo que ve; al separarse el grupo en dos, el narrador puede acompañar a uno y seguir contando lo que observa, y puede, si adopta una visión de omnisciencia espacial, contar también lo que ocurre en el grupo separado. El narrador de *La Regenta* pudo haber seguido el grupo hasta el Vivero y dejar a don Fermín camino de su casa; o puede acompañar a don Fermín durante la tarde, cosa que hace, y dejar que la imagen de los coches que van al campo se desvanezca y se pierda su visión. Una tercera posibilidad hubiese sido la de con-

tar lo que ocurría en Vetusta a don Fermín y contar también lo que ocurría en el Vivero a los excursionistas.

La narración sigue en boca de un narrador omnisciente, pero el focalizador es don Fermín, con el que vivimos aquella tarde amarga e interminable.

Es interesante la técnica con que el narrador consigue que don Fermín nos acerque al Vivero: un objeto, el pozo que está en el patio del Gobierno civil, sirve de coordinador de escenas, y don Fermín recuerda que, según le han contado, en el Vivero hay otro pozo, en el que se tiran jugando sobre la hierba las locas de Visita y Obdulia. Es la técnica que utilizará el cine cuando enfoca un objeto para pasar de un lugar a otro a través de un plano común.

El pozo del Gobierno civil es el «motivo» inmediato que suscita los celos del canónigo al pensar que Ana pueda hacer lo que hacen las demás. Don Fermín empieza a sentir el peso de su condición de sacerdote frente a la libertad de que disfruta su rival; empieza a comportarse como un cadete enamorado: camina interminablemente, se impacienta ante la tardanza de los coches, pasea la calle para ver las ventanas iluminadas y se figura un paraíso allí donde está Ana. La tarde ha sido larga, agotadora para don Fermín y para el lector que lo ha seguido. Y cuando, por fin, decide volver a casa, allí espera la imponente figura de doña Paula, que está impaciente y preocupada por lo que puede pasar a su Fermo.

Lo que ha pasado, lo que pudo pasar, lo que se piensa que habrá pasado o que podrá pasar, es decir, los hechos objetivos y las imaginaciones se superponen en el tiempo, en el espacio de la novela, ante un lector que recibe un mensaje intensificado por las repeticiones de todo tipo.

Los quince primeros capítulos transcurren sin interrupciones, aunque con algún espacio en blanco (por simultaneidad de las acciones y la renuncia a la omnisciencia espacial; por ejemplo, de Ana y su marido nada sabemos en la mañana del día cuatro, hasta que don Fermín los encuentra en el palacio de Vegallana; de don Fermín nada sabemos en la noche de la confesión, etc.)

a lo largo de dos días y medio, desde la tarde del día dos de octubre hasta bien entrada la noche del día cuatro.

El discurso puede dividirse en tres núcleos narrativos de cinco capítulos cada uno [6].

El primero presenta la ciudad, desde su centro, la Catedral. Predomina la descripción. Don Fermín es el dominador; Ana es el sujeto de la historia, el centro del interés de la ciudad, y es el focalizador del que con más frecuencia se sirve el narrador.

El segundo tiene un narrador que se mueve por diferentes círculos de Vetusta. Ana se sitúa en el centro de una sociedad a la que se pasa revista. Conocemos al marido, descubrimos al futuro seductor y estamos a la expectativa de lo que ocurra con don Fermín. La inquietud que Ana siente por su tentación está motivada por su falta de seguridad, por su falta de confianza en el marido y en el confesor y por el temor de caer en aquello que moralmente rechaza.

Por último, el tercer núcleo se centra en el Magistral, al que el narrador sigue y por cuyos ojos nos muestra su entorno y sus relaciones con su propio mundo y con el mundo de Ana.

Un resumen abstracto de la primera parte de *La Regenta* podría limitarse a tres puntos: *a)* encuentro de los dos protagonistas; *b)* presentación de Ana y su mundo; *c)* presentación de don Fermín y su entorno. Es una estructuración muy sencilla, que se enriquece con anécdotas en las que recurrentemente reconocemos la tensión que es materia del relato.

Don Fermín es el personaje al que se dedica mayor atención en esta primera parte: después del anuncio de su presencia y de su descripción física en el primer capítulo, se acumulan informes a través de los rumores de otros personajes, o en forma directa en escenas con su madre, con las familias ricas de Vetusta, con la curia, con el Obispo, etc.

Ana y don Fermín son los únicos personajes cuya prehistoria se da a conocer; los demás sirven de comparsa y se organizan

---

[6] Vid. Alarcos Llorach, E., «Notas a *La Regenta*», en *Archivum*, II, 1952 (págs. 141-160).

en el mundo de una o de otro mediante un discurso más descriptivo que narrativo.

Al finalizar la primera parte no ha pasado nada; solamente una confesión en torno a la cual se comenta y se establecen unas relaciones que se concretan en un cuadro de vida provinciana y en cuatro personajes: una víctima virtual, que no se adapta al ambiente; un marido que parece estar, por necesidad del argumento, para presentar a Ana casada y para que al final asuma el papel de un vengador; un seductor grosero, vulgar e irresponsable, como corresponde al tipo literario que asume, y un confesor dominado por la pasión de poder que luego sustituye por la amorosa y que finalmente actúa como ayudante del vengador.

En resumen, estamos ante una obra de cuatro personajes, con circunstancias personales específicas, con relaciones y tensiones que se convertirán en una historia de tres años en la segunda parte. Todos ellos vivirán y participarán del mismo conflicto, aunque en forma muy diversa: Ana lucha entre la pasión y el deber; don Fermín vive su pasión de dominio, cambiada circunstancialmente en pasión amorosa (es un proceso típico estudiado por el psicoanálisis); los otros personajes asumen un papel tópico, de marido, de amante.

La presentación del conflicto se extiende a lo largo de los quince primeros capítulos y constituye la primera parte de las dos de que consta la novela. El autor pudo haber iniciado la historia en forma lineal empezando por la infancia de Ana y siguiendo los datos más relevantes y significativos, pero ha preferido limitarse a dos días y medio y acudir a los recuerdos para recuperar el pasado. La novela pudo haber presentado un narrador interno, que viviese los hechos desde una «visión con», por ejemplo Ana o don Fermín, por medio de un diario o de una narración directa, o de unas confidencias. La novela pudo haber alternado vida y recuerdos en narradores diversos para que el lector tuviese varias perspectivas. No ha sido así; *La Regenta* es una creación narrativa que presenta un narrador único y varios focalizadores, principalmente los protagonistas, Ana y el Magistral.

No podemos saber si cualquiera de las otras posibilidades realizaría con la misma eficacia el discurso de la novela; lo que está fuera de dudas es que en la forma que adoptó la novela de «Clarín» es un relato con una estructuración determinada, que vamos a seguir analizando.

ANÁLISIS DEL DISCURSO. SEGUNDA PARTE

La segunda parte de la novela comprende también quince capítulos. El tiempo se prolonga a tres años. Los personajes y los espacios se repiten. La técnica de la narración es bastante diferente a la de la primera parte: la presentación panorámica es más frecuente que la escénica. La acción progresa a través de encuentros de Ana con don Fermín o con don Álvaro, es decir, con acercamientos y alejamientos respecto a los dos polos entre los que se mueve: la tentación que la atrae y el refugio que la protege, según cree.

El tiempo se demora mientras los personajes atraviesan su propia vida con enfermedades y con diversiones hasta alcanzar su muerte. Destacamos un hecho que contribuye a dar impresión de que Vetusta es un mundo caduco y vacío, y es que en *La Regenta* no hay niños: se alude a los de Visitación; la infancia de Ana y de don Fermín es un recuerdo lejano y no demasiado amable; Ana añora el hijo que no tiene. En contraste hay una continua preocupación por la edad y la muerte, que tiene, por otras razones, un importante papel en el desarrollo de la novela: la muerte de don Santos Barinaga señala el momento de mayor descrédito del Magistral, la muerte de Guimarán señala el de su mayor gloria, y paralelamente el alejamiento y recuperación de la confianza de Ana.

Todo el mundillo de Vetusta, con sus tipos y sus relaciones, está prefigurado en el capítulo decimosexto. En la primera parte, la escena del banquete reproducía icónicamente mediante el movimiento de las figuras la tensión de las relaciones entre ellas; en la segunda parte, el capítulo diez y seis tiene la misma funcionalidad: reproduce la historia en su desenlace final. En ambos

casos se producen recurrencias narrativas; la primera, mediante la espacialización de la historia, la segunda, mediante otra historia, en un caso claro de intertextualidad literaria.

Han pasado varios días desde el capítulo decimoquinto (cuatro de octubre a uno de noviembre); todo estaba dispuesto como un tablado para que las marionetas, sujetos de pasiones (amor, vanidad, orgullo, dominio), empiecen a actuar ante los ojos del lector. Ya sabemos cómo son, cómo han llegado, qué pretenden y qué pueden esperar de la vida; estamos atentos a su papel en el espacio literario que les han asignado.

El primer movimiento tiene lugar ante el balcón de la Regenta. Es el día de Todos los Santos, las campanas recuerdan con su lúgubre compás a los difuntos. Ana está en la ventana de su caserón, sola, en un ambiente hostil, ingrato, prisionera de un marido que se ha ido al casino dejándola, como trofeo seguro, en casa. Y en estas circunstancias aparece don Álvaro en un caballo blanco, como príncipe encantador que librará a la bella. La escena está diseñada icónicamente. La tristeza y el aburrimiento que siente Ana en aquel ambiente de cementerio, la soledad de la plaza desierta son imagen de su alma. Una visión, que podría ser imagen o sueño diurno, es decir, producto de la imaginación, se hace realidad: don Álvaro, el seductor soñado, bello y apuesto, aparece caballero de un blanco corcel.

La iconicidad se prolonga en la conversación: lo menos significante son las palabras; los gestos, la actitud corporal, la mirada dicen más que el diálogo. Los dos saben lo que sienten recíprocamente: don Álvaro intuye que si en aquel momento tuviese oportunidad de echarse a los pies de Ana la seduciría con facilidad; doña Ana sabe que sería incapaz de resistir, si don Álvaro se echase a sus pies en aquellos momentos.

La Regenta se siente eufórica y consiente en ir al teatro aquella noche a ver el *Don Juan Tenorio*; ha pasado de la postración a la alegría, en un cambio que, por lo rápido, puede parecer inverosímil y que ella «atribuiría a una voluntad superior que regía la marcha de los sucesos, preparándolos, como experto autor de comedias, según convenía al destino de los seres» (447). Y sobre lo que, desde luego, no caben dudas al lector es sobre la existen-

cia de esa voluntad exterior: la del narrador que utiliza signos de todo tipo para preludiar el desenlace de su novela a lo largo de todo el discurso.

Ana, a sus veintisiete años, no había visto el *Tenorio*, cosa inverosímil en aquellas fechas de mil ochocientos ochenta y pico, y se figura su propia historia al ver la representación del drama de Zorrilla. Los personajes se corresponden uno a uno: don Víctor es el Comendador, don Álvaro es el Tenorio, ella es doña Inés (hasta se parece a la actriz). El final llevará a la muerte de don Víctor a manos de don Álvaro como el Comendador a manos del Tenorio.

La tentación, que tan sugestiva se había presentado aquella tarde, puede llevar a ese terrible desenlace que prefigura el drama. Ana sabe de este modo, y antes de que empiece todo, hacia dónde camina en su amor por don Álvaro. La novela, en su discurso, satisface el interés del lector adelantándole lo que ocurrirá: la historia ya no tiene secretos para nadie, y tampoco para Ana. Lo único imprevisto será el cómo se llega a ese final, qué papel tendrá don Fermín en un drama en el que no parece tener función alguna, si el modelo es el *Tenorio*.

El escenario, los personajes, las relaciones presentadas en la primera parte de la novela, van a animarse en una historia que en líneas generales será como la de Zorrilla (se subraya el papel «paternal» de don Víctor en su correspondencia con el Comendador), aunque el tono romántico del drama se convertirá en un discurso realista. La segunda parte de la novela no será más que el investimiento en unos moldes concretos de esa historia ya contada.

Los capítulos que siguen cuentan de modo reiterante las relaciones de Ana con su confesor, el progresivo dominio de éste y la repercusión que el hecho produce en don Víctor, en don Álvaro, en la sociedad de Vetusta. Todo el invierno transcurre, después de una enfermedad de Ana, con el único tema de las relaciones con el Magistral.

Después de la escena nocturna en el Parque, cuando Ana sale después de haberse visto cogida en el cepo; después de la escena del balcón el día de Todos los Santos y de la conversación con

don Álvaro en el Teatro aquella misma noche, parece que los avances del tenorio son seguros, y esperaríamos un mayor afianzamiento de las relaciones, y, sin embargo, el discurso narrativo se detiene en este sentido para dar paso a una intensificación en las relaciones con don Fermín.

Quizá por la impresión que le causa el desenlace que pueda tener el adulterio (esto en el inconsciente, porque conscientemente ella no admite nunca la posibilidad de caer rendida), Ana sufre una especie de trauma, cae enferma y busca afanosamente un remedio en la religión: «Ana buscaba el amparo de la religión para luchar con los peligros de aquel estado» (433). El verano transcurre con tranquilidad, porque Ana está convaleciente, asustada, y además porque don Álvaro se aleja. Las relaciones con don Fermín discurren por los cauces tranquilos de una prudencia estratégica, sin sobresaltos alarmantes. El «hermano mayor del alma» dirige a Anita, y ella se refugia confiada en sus consejos.

Con esto la narración ha llegado a un punto muerto, a un callejón en el que no puede seguir ni darse por finalizada. Un relato que tuviese este final significaría el triunfo de la religión, bajo cualquier forma, sobre las tentaciones; pero no sería coherente con los presupuestos que ha establecido la primera parte y el capítulo dieciséis.

El capítulo veintidós devuelve a los personajes del veraneo y se abre la temporada de invierno en Vetusta. La fama del Magistral se ve comprometida por la muerte de la hija de los Carraspique; muere también don Santos Barinaga, y la ciudad señala a don Fermín como el culpable en los dos casos, por haberse negado a que sor Teresa saliese de un convento que carece de las mínimas condiciones higiénicas y por haber hecho la competencia desleal a don Santos hasta arruinarlo.

Ana sigue con sus devociones y sus inquietudes, pero el relato no puede prolongarse indefinidamente sólo con anécdotas tangenciales a la historia central. Ésta no es una situación estable, satisfactoria, no es un final: su precario equilibrio tiene que romperse y se romperá en cualquier momento. Los sentimientos contenidos por la prudencia estratégica, o por temor, o por auto-

control, aflorarán al menor motivo y producirán transformaciones en el relato.

El motivo se presenta efectivamente con ocasión del Carnaval. La lucha entre diversión y ascetismo, entre don Carnal y doña Cuaresma, va a tomar como objeto a Ana Ozores y como sujetos a don Álvaro y a don Fermín.

Ana, impulsada por su marido, consiente (ya veremos más adelante en qué forma) en ir al baile del Casino y allí se desmaya en brazos de don Álvaro. Don Fermín olvida toda prudencia ante un violento sentimiento de celos. Su reacción descubre ante Ana la naturaleza verdadera de sus sentimientos, que no son precisamente los de un «hermano mayor del alma», sino los de un hombre enamorado. La Regenta se sorprende y se aleja del canónigo; busca refugio en su propia casa, donde su marido canta y martillea continuamente. Pero la seguridad no dura más que unos días; pronto vuelve a sentirse sola, triste, aburrida, insegura... hasta que el Viernes de Dolores, coincidiendo con la muerte de don Pompeyo Guimarán, Ana vuelve a la amistad con don Fermín.

De nuevo, al sentirse vencedor, el Magistral olvida la prudencia y pretende demostrar a toda la ciudad su dominio sobre la Regenta. La hermosa señora de Quintanar le está tan sumisa que va descalza a la procesión de Viernes Santo.

Finaliza con la procesión el capítulo vigésimo sexto, que señala el tope de las posibilidades de una relación de dominio y cierra la etapa de beatería de Ana. El relato ha agotado esa vía narrativa y se vuelve ahora hacia el amor humano, olvidando como insano, peligroso, insatisfactorio y perturbador el amor divino, al menos bajo la dirección de un confesor como don Fermín.

Los capítulos restantes desarrollan el proceso directo de seducción y el desenlace a que lleva el adulterio, que es exactamente el mismo que se había anunciado en el capítulo primero de esta segunda parte.

Después de la enfermedad que Ana sufre como consecuencia del trauma que le produce su conducta anterior y sus excesos de beata, don Víctor la lleva a reponerse al Vivero. Éste es precisa-

mente el espacio más adecuado para don Álvaro y el proceso de seducción es inexorable.

Curada de sus veleidades de beata, llena de vida al recuperarse de sus dolencias físicas, en el ambiente natural de la finca del marqués, con diversiones que organiza toda la tropa de amigos, con un tiempo hermoso en un verano alegre, don Álvaro tiene todo a su favor: no falta nada que pueda inducir al adulterio. Es cuestión de cuándo y dónde; la plaza está ganada.

Ana se acostumbra a la presencia del tenorio sin asociarlo al pecado, que tanto la atemorizaba. Psicológicamente la figura de don Álvaro se distancia de la connotación de pecado y no opera en el ánimo de la Regenta con inhibiciones automáticas. Además, ella ha decidido no discurrir, no divagar con proyecciones hacia el futuro, quedarse en lo inmediato, sin atormentarse más.

En el otoño, de vuelta a Vetusta, se prodigan las excursiones al Vivero hasta el veranillo de san Martín. La amistad progresa rápidamente, y Ana cae en brazos de su seductor, como fruta madura, a finales del capítulo veintiocho.

Don Álvaro ha rendido por fin a la Regenta y, para que el dominio sea total y sus entrevistas cómodas, hace del caserón de los Ozores el nido de sus amores adúlteros. Parece como si el delito del asalto al venerable espacio de la familia fuese mayor que la seducción de Ana. La criada Petra, la rubia lúbrica, maniobra guiada por don Fermín para enterar al marido de su engaño, y llegamos al desenlace de muerte del marido y abandono del amante.

La figura patética del marido, cuyo papel se había reducido a proporcionar a la Regenta una situación social y económica estable, recuerda la de los héroes del teatro español a los que tanto admiraba. Don Víctor se ve en la necesidad de desafiar a su amigo traidor, aunque su razón y sentimientos le inclinaban a perdonar. Será don Fermín, por medios indirectos, el que haga prevalecer el modelo literario en la venganza, frente al modelo de Frígilis y del mismo don Víctor.

El pobre payaso de don Víctor, después de hacer su papel de padre en toda la obra, tiene que asumir su función de Actante

sujeto de la venganza y morirá en forma que resulta narrativamente lógica, a pesar de que el pobre aragonés no será el héroe que cumple su misión, sino la marioneta en manos de los malvados de la historia, Petra y don Fermín.

El duelo se produce a finales de diciembre y podía haber desenlazado el discurso; pero éste se prolonga durante nueve meses más, en los que Ana sufre una nueva enfermedad, luego se recupera poco a poco e intenta incorporarse de nuevo a la vida.

Es un tema recurrente en toda la obra: las crisis de conciencia y los cambios de orientación en su vida le cuestan a la Regenta una enfermedad invariablemente: la primera, después de la muerte de su padre, la conduce a Vetusta y la decide a casarse con don Víctor para superar la pobreza y ser independiente; la segunda enfermedad se produce por su renuncia a la tentación que representa don Álvaro, y la decide a seguir una vida de beata; la tercera se produce después de la procesión de Viernes Santo y empuja a Ana a abandonar la religión y vivir en su ambiente; culmina en el adulterio. La última cierra el ciclo.

El desenlace del relato, considerado narrativamente, es problemático en la forma en que se presenta. *La Regenta* no termina ni en boda ni en muerte, que son las formas de cierre de relatos más frecuentes en la novela tradicional. El proceso, con sus alternativas, ha sido muy complejo: Ana, soltera, puede elegir entre casarse o no; Ana, casada, puede ser adúltera o no: la alternativa está en seguir un camino hacia la religión, encarnada en don Fermín, o hacia el amor, encarnado en don Álvaro. Después de su primera enfermedad, decide casarse; después de la segunda, decide ampararse en la religión; después de la tercera, decide vivir, y cae en adulterio. Con esto ha agotado todos los caminos que la vida le ha abierto y todos con fracaso: su matrimonio es un fracaso; su vida religiosa es un fracaso; sus amores adúlteros son un fracaso. En ninguna situación encuentra Ana remedio para sus inquietudes, y ya ha agotado sus posibilidades, pues la novela ha cerrado todos los planteamientos abiertos. La repetición no tiene sentido: volver a la catedral a buscar consuelo y repetir las relaciones con don Fermín es inútil. Ana es

brutalmente rachazada por el Magistral y humillada por el último de los acólitos, que, para mayor inri, se presenta como ambiguo y pervertido.

El proceso de degradación de la protagonista se ha consumado, y ya no cabe ni esperanza ni transformación alguna. El camino que se inicia aquella tarde de octubre lleva a este final, y en esos límites encuentra el discurso su sentido. La prolongación podría dar materia a otros relatos; Ana queda agotada como personaje: fue primero sujeto de expectativas por su juventud, por su belleza, por su carácter, por sus desgracias; fue después sujeto de adulterio, y ha quedado sin alternativas posibles. Si decidiese trabajar, o casarse de nuevo, o cualquier otra acción, esto sería otra historia. El relato de *La Regenta* ha planteado unas posibilidades de desarrollo que ha agotado totalmente en su propio discurso; los caminos que ha abierto, los ha recorrido hasta el final, hasta agotarlos.

El discurso en su conjunto toma sentido de los capítulos y a la vez se lo da. En la primera parte, según hemos comprobado, los capítulos son más independientes, incluso creemos que alguno puede tener autonomía total como cuadro de género; por ejemplo, el banquete, las tertulias del Casino, etc. En la segunda parte, los capítulos están más trabados, siguen una técnica que Alarcos ha denominado de «dos pasos adelante y uno atrás» [7], y que analizaremos al estudiar el tiempo. De todos los capítulos anecdóticos, referenciales de la vida de Vetusta, quizá el más conocido y discutido sea el decimosexto, cuyo tema es una representación teatral (teatro en la novela); parece que constituye el traslado de un hecho real: las impresiones de Ana ante la representación del *Tenorio* son las que experimentó la mujer del pintor Fierros y que Aramburu comentó con «Clarín» [8].

El capítulo que narrativamente nos parece más logrado como discurso narrativo es el undécimo. El narrador coordina y superpone planos espaciales, temporales, psicológicos, con técnicas diversas y muy interesantes. Es el cuatro de octubre, día de san

[7] Vid. Alarcos Llorach, E., *op. cit.*, pág. 151.

[8] Vid. la extensa nota que Martínez Cachero en su edición de *La Regenta* (ya citada) pone a este capítulo XVI.

Francisco de Asís. El Magistral se levanta temprano y empieza a trabajar; su aspecto no es el que vimos en el capítulo primero, porque don Fermín pone una cara cuando está solo y compone otra según su público, y también cambia de traje cuando sale de casa.

El narrador omnisciente alude a conversaciones que tuvieron lugar en la tarde anterior entre Foja y Ripamilán, es decir, un enemigo y un amigo del Magistral, y nos pone en antecedentes de la complejidad de este personaje que suscita opiniones tan diversas.

Volvemos al presente y a don Fermín, que rememora la confesión de la Regenta (una hora y algo más), y piensa cómo la habrá comentado el Cabildo. Efectivamente, el narrador nos lleva a la tarde anterior, a la actitud de don Custodio y Glocester, que se habían escandalizado de la duración de la confesión y habían propalado la noticia por todo Vetusta: «una hora, una hora!, ¡hora y media! El Arcediano y el Beneficiado, juntos, se fueron hablando del suceso para esparcer por la ciudad tan descomunal noticia. No pensaban hacer comentarios. El hecho, puramente el hecho. ¡Dos horas!».

Y volvemos de nuevo a don Fermín, que intenta escribir un sermón, mientras los recuerdos de la tarde anterior se mezclan con aspiraciones y deseos de toda la vida; el narrador consigue una gran flexibilidad en la presentación del tiempo, desde la *intemporalidad* propia de las reflexiones («¿por qué no soñar?», «¿no valdría más la conquista de un espíritu (...) que el asalto a una mitra?»), a las acciones en presente («no pensaba en tal cosa el Magistral aquella mañana fría de octubre, mientras se soplaba los dedos meditabundo»), recuerdos del pasado («recordó sus años de estudiante teólogo en san Marcos de León, cuando se preparaba, lleno de pura fe, a entrar en la Compañía de Jesús»), y propósitos de futuro («me lucí en Roma, admiré a los fieles en Madrid, deslumbro a los vetustenses y seré Obispo cuando llegue a los sesenta. Entonces haré yo la comedia de la humildad y no aceptaré esa limosna»).

Hay también un contraste continuado entre las reflexiones de quien medita abstraído del entorno y los ruidos caseros que hace

Teresina mientras limpia. Las divagaciones del Magistral se ven interrumpidas por la presencia de la criada, que ha venido al oír un puñetazo que él ha dado sobre la mesa llevado por sus pensamientos y que parece una llamada a la realidad, como el anuncio de las perdices en la Cueva de Salamanca: parece una advertencia sobre el contraste entre la realidad y la fantasía.

El tiempo avanza, don Fermín toma café, se pasea por la habitación, fuma tres pitillos y escribe sin descanso hasta las diez. Hace buen día y, cuando se dispone a salir, llega una carta de Ana, que dará lugar a una conversación del canónigo con su madre. Doña Paula ya sabe que el Arcediano y el Beneficiado han comentado en casa de Visitación que la confesión había durado «dos horas», y comenta con su hijo los males que pueden derivarse de la envidia de sus compañeros de coro.

Don Fermín sale de la casa rumiando las calumnias y también reconociéndose culpable de algunas y sobre todo en comparación con la Regenta, cuya alma ha descubierto en la Confesión. Avanza por las calles de Vetusta, saludando a diestro y siniestro, mientras piensa y da vueltas a su vida y a sus sentimientos.

El capítulo se cierra unas horas después y nos da gran cantidad de información sobre la situación familiar de don Fermín, sobre su verdadero carácter retorcido y doble, sobre lo que dice y lo que espera, y, en resumen, nos ofrece el *parecer* y el *ser* de este personaje, en el que Ana busca nada menos que consejo espiritual y refugio contra el pecado. Pura ironía sofocleana: Ana desconoce lo que desde ahora está claro para el lector.

Pero, aparte del significado referencial o del valor narrativo que pueden tener los capítulos sueltos, el conjunto de *La Regenta,* en su discurso, adquiere un sentido que se centra en las responsabilidades individuales, en el ejercicio de la libertad. Se ponen en primer plano los tres años de una historia presente, mientras se seleccionan en forma de recuerdos los datos del tiempo pasado que explican la conducta de los personajes, pero sólo de una manera muy indirecta pueden considerarse antecedentes en la familia, en la herencia, en la educación, etc. El desenlace castiga cruelmente a don Víctor y a Ana, y, sin embargo, el lector comprueba que la sociedad es permisiva e hipó-

crita, que don Fermín no cumple sus funciones de sacerdote, que todos caen, más o menos, en abusos de acción o de omisión; a pesar de todo, la responsabilidad sigue siendo personal, por muchos atenuantes que puedan aducirse de tipo familiar, social, o religioso.

La sintaxis literaria, al analizar el orden de los hechos y al comprobar el espacio que toman en el conjunto, descubre simultáneamente el valor relativo que tienen en el desenlace. Vamos a ver otros aspectos de la sintaxis que reiteran ese valor y ese sentido total. Además del orden y de la extensión que los hechos, las conductas o los personajes pueden tener en la sintaxis de la obra, hay unas relaciones de funcionalidad que pueden ser la clave de su valor en el conjunto.

FUNCIONES Y SECUENCIAS

El análisis semiológico complementa la descripción de la historia y del argumento novelescos con la interpretación funcional de los elementos, en la que se tiene en cuenta lo expresado en las formas concretas del discurso, y también las alternativas que se presentaron y que fueron desechadas. Se justifica así el sentido dinámico del proceso narrativo. Las posibilidades que tuvo el autor en cada momento del desarrollo de su historia dan sentido propio a las que ha elegido y también permiten deducir las razones de las que ha evitado.

El análisis funcional no es la aplicación de un modelo sintáctico a una historia para señalar las variantes, más bien es la inducción del modelo aplicado y de su significación teniendo en cuenta que cada una de las unidades de que consta y cada una de las relaciones que se han establecido entre ellas son el resultado de la libre elección por parte del autor para expresar un contenido determinado.

La Regenta, a pesar de la extensión de su discurso, tiene una trama funcionalmente muy sencilla. Creo que puede generarse a partir de una sola Secuencia de Fracaso, con tres funciones en las que Ana, como protagonista, desempeña la función invariable de Sujeto:

Primera función: situación inicial de *Carencia.*
Segunda función: búsqueda de *Medios* para superarla.
Tercera función: desenlace de *Fracaso.*

El desarrollo de las tres funciones se hace en forma repetida, en un discurso semióticamente recurrente, particularmente el de la segunda, que llega a dar la impresión de que la conducta de la protagonista es paralela a la de una noria que continuamente da vueltas.

El discurso presenta en forma discontinua la situación de Carencia que sufre Ana, y en varios aspectos y tiempos; *presente*: insatisfacción en el matrimonio, falta de hijos, aburrimiento total; *pasado*: falta de madre, abandono del padre, rigidez del aya, falta de cariño en las tías; y *futuro*: temor a la vejez, angustia ante una vida sin ilusiones, obsesión por el paso del tiempo.

Una vez elegida la primera función, el relato se abre en un abanico de posibilidades, que se van reduciendo a medida que Ana ejercita su libertad y elige lo que puede dentro de las circunstancias de su vida y de su situación personal, familiar y social.

La situación de Carencia se manifiesta desde los primeros capítulos del discurso y ofrece dos alternativas: aceptarla, consciente o inconscientemente, o bien, tratar de superarla. Parece que al elegir la primera no hay posibilidades de transformación, no hay tiempo y no hay relato; pero no es así; basta recordar *El mundo es así*, de Baroja, relato en el que Sacha, la protagonista, vive su vida de desgracias consciente de que no puede superarlas y las acepta como vienen. La diferencia está en que *La Regenta* se abre con la situación de Carencia y la protagonista tratará de salir de ella; en *El mundo es así*, Sacha llega a la conclusión de que debe aceptarse esa situación después de haber experimentado en su propia historia las faltas de afecto, de lealtad, etc.

El autor después de plantear la primera función (acción o situación) tiene varios caminos para hacer un relato y siempre elige el que resulta más conveniente para el sentido que pretende

darle. «Clarín» desarrolla la función *Medios* con unas cuantas variantes, porque el planteamiento de las conductas no se hace nunca en forma determinista, es decir, el personaje elige su propio camino dentro de lo que las circunstancias le permiten. Efectivamente, Ana pudo haber hecho muchas cosas, y a medida que va realizando algunas, va renunciando necesariamente a otras, pues, como ocurre en la vida, decidir sobre una opción implica el rechazo de las demás. Elegir significa renunciar a todas las posibilidades menos a una, y Ana va dejando atrás caminos que no recorrerá, y sobre los cuales no sabemos nada. Cuando decide casarse con don Víctor, renuncia, por ejemplo, a hacerse monja, a casarse con don Frutos Redondo, a quedarse soltera y vivir de la pensión del padre, como se le ocurre hacer cuando queda viuda, etc.

El desenlace, a pesar de esa reducción progresiva de los Medios (que luego detallaremos), pudo haber sido otro. El desastre final pudo haberse presentado de otro modo, por ejemplo si don Víctor no oye el despertador, o si se deja llevar por sus propios sentimientos y por las razones de Frígilis; podía haber llegado Ana directamente al desengaño del amor de don Álvaro, o podía él haberla abandonado sin llegar al escándalo.

La narración encuentra su coherencia y lógica interna en la forma concreta en que se presentan unos hechos elegidos entre otros y sobre un esquema causal subyacente: insatisfacción → adulterio → castigo (la insatisfacción es causa del adulterio y éste causa del castigo), que es aceptado como presupuesto sémico. Esta secuencia carecería de sentido en una sociedad que no considerase el adulterio como conducta rechazable.

En ningún momento los hechos están determinados en forma necesaria: la insatisfacción de Ana se describe minuciosamente; los medios para superarla se revisan una y otra vez, principalmente las dos formas que tienen mayor extensión en el discurso (religión, amor); y, con todo, el desenlace pudo haber sido otro cualquiera, de Fracaso o de Mejora, y con matices diversos. Lo que ocurre es que, precisamente al elegir el Fracaso en la forma de muerte, de abandono y de castigo, todo lo anterior cobra el sentido que le da ese final. Una vez situados los hechos en el

tiempo, forman un conjunto inexorable, porque, como en la vida, resultan inamovibles. Podemos pensar que si Ana no hubiera cambiado de confesor, quizá se hubiera evitado desengaños y no se hubiera visto impelida a los brazos de don Álvaro; podemos pensar que si se hubiera casado con don Frutos, quizá no hubiese tenido que sostener una lucha tan intensa consigo misma (ella lo dice en un momento: la retiene la nobleza de su marido, pero no la retendría la brutalidad del indiano). Sin embargo todas estas alternativas han sido rechazadas de la novela porque no respondían coherentemente al sentido que buscaba.

Es cierto que las limitaciones y condicionamientos son fuertes en la vida de Ana: cuando se recupera de su primera enfermedad y trata de incorporarse a la vida de Vetusta, tiene varias opciones: puede casarse, aunque socialmente su elección debe hacerla entre los indianos o similar, puesto que los jóvenes de la «clase» buscan esposas ricas y ella es pobre; puede hacerse monja, pero pronto descarta esta posibilidad, aconsejada por su confesor, que no ve en ella madera de esposa mística; puede quedarse soltera, como sus tías. Los límites de la elección son estrechos, pero hay posibilidad de elección, y con ella hay obligación de renuncias que debe sopesar. Ya veremos que lo hace: Ana es plenamente consciente de que su matrimonio con don Víctor implica renunciar a todos los demás hombres. El narrador sitúa estas reflexiones de Anita, para darles relieve, al final de un capítulo, el quinto («era un crimen, pero un crimen verdadero, no como el de la barca de Trébol, pensar en otros hombres»).

La función de apertura, que enunciamos con el término *Carencia,* no abre el discurso en forma directa, es decir, la novela no empieza en la forma tradicional del cuento: «había una mujer muy desgraciada, que no había conocido a su madre, no tenía hijos y no disfrutaba del amor de su marido...»; la descripción de la carencia se diluye a lo largo de toda la obra, en forma discontinua, aunque reiterante, como es habitual en la novela.

Los *Medios* para superar la carencia van agotándose en sí mismos: el trabajo de la casa, o la dedicación a la literatura, que podían servir de entretenimiento a Ana y alejarla de sus

obsesiones, los deja rápidamente, porque también la aburren o porque se siente ridícula socialmente; la fidelidad al marido y la religión, que podían darle fuerza moral contra las tentaciones, son atacados como valores por don Álvaro, que presenta a don Víctor como un perseguidor de criadas, y por don Fermín, que con su conducta muestra la hipocresía de una religión reducida a formas. El adulterio, latente desde el principio de la novela como posibilidad y como tentación, es el medio que superará la situación de carencia afectiva; pero las consecuencias personales, familiares y sociales que acarrea colocan a Ana en una situación peor que la inicial.

La novela funcionalmente es el análisis de las circunstancias que pueden llevar a una mujer (sin quererlo directamente, aunque sin rechazarlo) al adulterio; es también una toma de postura ética al presentar las relaciones entre libertad y castigo, aun teniendo en cuenta las circunstancias atenuantes del caso.

En ningún momento se pueden interpretar los actos de Ana como irresponsables, porque ella sabe muy bien (desde el capítulo XVI) cómo puede acabar todo. El narrador castiga con un final de Fracaso una conducta que fue poco prudente, ingenua y poco responsable. Esto es lo que parece deducirse de una estructura funcional tan sencilla y transparente.

La situación de Ana al comenzar el discurso es de desequilibrio. A pesar de sus años, la Regenta parece una persona inmadura, y por sus circunstancias personales, familiares y sociales no es independiente. Es cierto que esto le ocurre a toda persona; todos están en un tiempo y en un espacio que los limitan a la hora de ejercer la libertad. No obstante, y dejando aparte las reflexiones sobre la situación general, las limitaciones que Ana tiene son las que cuentan para explicar el proceso que sigue en el relato.

Destaca el hecho de que Ana no sabe vivir sola y, cuando muere su padre, llama desesperada a sus tías; en don Víctor busca protección para su inseguridad, además de una salida para su pobreza, y es todo lo que le proporciona un matrimonio en el que no tendrá ni amor ni hijos.

El relato discurre con anécdotas que ponen de manifiesto las circunstancias que actúan como causas conjuntamente en el proceso que lleva al desenlace final. Destacamos las más relevantes:

a) *Personales*: en primer término señalaremos la belleza de Ana. Es un rasgo que está en todas las heroínas de novela romántica y que en muchos casos conservó el realismo. Es indudable que si la *sobrina*, es decir, la pobre niña que llega a Vetusta, hubiese sido fea y vulgar, no hubiese ocupado el centro de la atención de la aristocracia ni hubiese suscitado tantos amores. Ana es «mirada» (uno de los rasgos de los héroes) porque es muy hermosa. Don Alvaro no se hubiera fijado en ella, don Víctor no la pretendería y don Fermín no la codiciaría. El amor que suscita, bajo todas sus formas, está originado sólo y exclusivamente por la belleza. Ninguno de los pretendientes tiene otro motivo de atracción, al menos en principio. Frígilis le dice a don Víctor que el cuerpo de Ana, que «lo tiene hecho un caramelo», se complementa con un alma escogida, pero esto no parece conmover al noble aragonés, que se casa con Ana sin apenas haber hablado con ella. Don Alvaro la pretende por bella, no por inteligente, o amable, o por otra razón: sólo se conmueve ante el gesto que ella hace de pasarse la lengua por los labios, con lo que se pone «monísima», y no parece éste un detalle muy espiritual. Por último, don Fermín se interesa por Ana porque es la mujer más hermosa y admirada de Vetusta, y su inconsciente la hace símbolo de la ciudad que quiere dominar; es cierto que cambia de actitud al enamorarse, y descubre tesoros de delicadeza espiritual en el alma de la señora; pero esto no impide que al final de la obra la desprecie, porque ya no es símbolo de nada.

La belleza, que es un rasgo descriptivo, se convierte en rasgo funcional que inicia el proceso narrativo en esta y otras novelas.

b) *Familiares*: varios son los temas que se podrían incluir en este epígrafe; destaca el de la herencia, tan interesante para comprender la novela naturalista. Ana es hija de un Ozores, familia de rancio abolengo en Vetusta, y de una señora italiana. Cuando Ana hace algo que no gusta a doña Camila, a las tías o a la sociedad vetustense, lo achacan a la italiana, que se supone

bailarina y descocada. El argumento queda rechazado por la fuerza irrebatible de los hechos: la madre de Ana era «una humilde modista italiana que vivía, en medio de seducciones sin cuento, honrada y pobre» (81). Si Ana resulta infiel al marido no es precisamente porque haya heredado tendencias de su madre, que, en situación peor que la de Ana (vivía de su trabajo, y no puede olvidarse este hecho al valorar las posibilidades de trabajo de la mujer decimonónica), se mantuvo honrada.

La herencia del padre tampoco parece muy definida en la conducta de Ana. Don Carlos había tomado a su ilustre familia por montera, y había hecho con su vida lo que le vino en gana, sin atender ni a padres ni a hijos. Ana es bastante variable: unas veces se deja someter sin luchar, por ejemplo respecto a sus aficiones literarias; otras veces impone su voluntad, como en el programa de diversiones que le preparan. En cuanto a la actitud de librepensador que adoptó don Carlos, y que Ana conoció en la etapa de Loreto, no dejó rastros en ella, a no ser transitoriamente cuando descubre el amor de don Fermín.

La ley de la herencia, al menos en la forma en que la incorpora la novela decimonónica a sus temas, no aparece en *La Regenta.*

c) *El matrimonio*: don Víctor vive con su mujer sin enterarse de los problemas que a ella la atormentan. Toda la sociedad advierte que Ana no es feliz: Ripamilán lo comenta con don Fermín; Frígilis lo comenta una y otra vez; don Álvaro lo advierte, porque le interesa para sus planes; pero el bueno de don Víctor «es como Dios le hizo» y no se ha enterado; se sorprende y lo comenta con ella: «Frígilis me lo repite sin cesar, Anita no es feliz... yo no lo había notado, lo confieso», y trata de encontrar soluciones por el camino menos indicado: «y si me apuras, te mando a Paco, o al mismísimo Mesía, el simpático Tenorio, que te enamoren» (254).

Don Víctor no hace feliz a su mujer e inconscientemente propicia sus relaciones con don Álvaro, trayéndolo a casa, honrándolo con su amistad y aburriéndolo con sus confidencias. La actitud irreflexiva del marido es otro de los motivos funcionales de la novela.

d) *La sociedad*: el mundillo de la clase noble de Vetusta, y en particular el pequeño círculo que pulula en torno a Ana, actúa como Ayudante del Seductor y empuja a Ana al adulterio. Las motivaciones son muy diversas, pero la acción coincide: Paquito ayuda a Mesía porque tiene un sentido muy especial de la amistad, del amor y de la moral; es un pervertido esnobista; Visita siente despecho y envidia al comparar su conducta con la de Ana, es una resentida contra la virtud; la marquesa tiene inclinaciones celestinescas naturales. Un conjunto de actitudes complejas, de sentimientos poco claros, de ignorancia y de maldad rodean a Ana y conspiran contra su fidelidad, actuando como causas que propician su caída. Funcionalmente el ambiente de Vetusta tiene esta finalidad.

e) *El clima*: es un factor con el que cuenta don Álvaro, buen estratega. La primera vez que habla con Ana en el discurso de la novela, le dice: «debe aburrirse usted mucho en Vetusta, Ana. —Sí, a veces me aburro. ¡Llueve tanto!» (235). Ana, encerrada en el caserón, sin nada que hacer, sin interesarse por nada, y dando vueltas en su imaginación a su aburrimiento, se irrita contra el pueblo, contra la lluvia, contra todo: «en Vetusta se ahogaba... con razón se podía asegurar que era el peor de los poblachones posibles» (437).

Podemos considerar el clima como causa indirecta que empuja a Ana al aburrimiento, y éste, al adulterio.

f) *La edad*: siguiendo los cánones de la época, Ana se siente vieja: «ella se moría de hastío. Tenía veintisiete años, la juventud huía; veintisiete años de mujer eran las puertas de la vejez, a que ya estaba llamando» (247). Ana se sentía vieja. Si se tiene en cuenta que el único valor que todos le reconocen y en el que ella misma se complace es la belleza, se comprende su temor a perderla. Psicológicamente, la situación de angustia ante el paso del tiempo es propicia para los amores, como ha repetido muchas veces el teatro al justificar las infidelidades de los hombres en la cuarentena. Ana está en disposición psíquica de hacer caso inmediato al consejo del *carpe diem*, tan viejo.

g) *La naturaleza*: aunque sintiendo vergüenza, Ana advierte «los derechos de la carne». Hay varias escenas, directas o sim-

bólicas, que recurrentemente desarrollan este motivo: la del cepo, la de Navidad, la de la noche de la confesión, etc. Ana intenta retener a su marido, pero él está en las nubes, o tiene que madrugar para ir a cazar, o tiene que cuidar sus pájaros.

El narrador presenta a don Víctor como un venerable anciano a sus cuarenta y pico, pico misterioso, de años. Al casarse parece muy entusiasmado con su mujer, pero pronto pasa a un cariño paternal, aparte de que en sus confidencias a don Álvaro cuenta que siempre se quedaba a medio camino en sus conquistas amorosas. Ana está, como dirá con frase «grosera» el tenorio, con «hambre atrasada».

Ésta es la situación y circunstancias que sirven de materia al esquema funcional de la Secuencia de Fracaso. La situación de Carencia es un hecho que se explica reiterantemente y que moverá a la protagonista a estar inquieta, insatisfecha y a buscar medios para salir de ella. Los Medios pueden ser muchos, pero indudablemente el más propicio, el que se ofrece por todos y hasta es suficiente con dejarse empujar es el adulterio, que llevará al Fracaso final más absoluto.

Se insiste en los detalles, se reiteran los motivos y los rasgos funcionales, de modo directo o simbólico, y la trama se diseña nítidamente en sus líneas mínimas sobre el cuadro de personajes consabido: un seductor que no ceja hasta lograr sus fines / una víctima propicia por las circunstancias personales, familiares y sociales / un marido irreflexivo que ayuda al engaño. Ésta es la estructura funcional de la novela. Y ante este esquema tan sencillo, tan habitual en las creaciones literarias, el lector se pregunta: ¿por qué se alarga tanto el discurso?, ¿por qué pasan veintiocho capítulos antes de que se produzca un adulterio tan anunciado, tan propiciado?

Ana no ve, como es lógico desde el punto de vista interior al discurso, la falsedad de los sentimientos del tenorio; a pesar de que conoce sus intenciones y no está engañada respecto a sus propósitos de seducirla, cree en la autenticidad de los sentimientos que inspira. La ingenuidad de las mujeres decimonónicas respecto a los sentimientos de los tenorios es una constante, al menos en la novela.

Por el contrario, el lector está bien informado de la catadura moral, y hasta física, de don Álvaro, y teme continuamente en la lectura por Ana, al tiempo que se impacienta ante su ingenuidad, que puede ser también vanidad. El narrador juega con esta doble perspectiva y presenta un discurso en el que se demora el análisis de las relaciones, de las posibilidades, de las explicaciones. El lector está liberado de su impaciencia ante lo que sucederá, porque está leyendo la crónica de un adulterio anunciado, y realiza una lectura literaria, reflexiva, pudiendo detenerse a su sabor en cualquier pasaje que le resulte más interesante, más decisivo, o más artístico.

Utiliza «Clarín» este recurso narrativo, como hará más tarde R. Pérez de Ayala en *Belarmino y Apolonio*, para evitar la tensión, el excesivo interés del lector por seguir la historia, y para orientar la lectura hacia el discurso.

La primera vez que encontramos un adelanto de la historia es el resumen que al día siguiente de la confesión hará don Fermín; la segunda vez es el capítulo XVI, que ya hemos analizado: Ana misma (no el narrador), señala las correspondencias para que no le pasen inadvertidas a un lector apresurado: «el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad que ya había profesado ocho años hacía... y don Juan... ¡Don Juan era aquel Mesía que también se filtraba en las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia» (458). Incluso el desenlace se traduce a la visión actual: «el pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el Comendador, la hizo temblar; fue un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor... bañado en sangre, y a don Álvaro con una pistola en la mano, enfrente del cadáver».

Ésta es la historia que se inicia tras la presentación de los personajes, de los ambientes, de los espacios. Se sabe cómo acabará, se prevé desde los primeros capítulos cuál es el esquema estructural de la novela, pero la lectura irá aclarando los modos en que se realizará ese esquema. El narrador no tiene inconveniente en hacer transparentes desde el principio las funciones que seguirán y el modelo secuencial al que ajustará su

relato; es más, muestra ese esquema en varias ocasiones, y puede así contar con las expectativas del lector como uno de los elementos de coherencia de la historia: esperamos lo que efectivamente ocurrirá. Lo original serán los términos en que las circunstancias concretas permitirán que la historia siga.

Los obstáculos que se superarán o se soslayarán a lo largo de los capítulos son varios; entre ellos destacamos dos: el deseo de ser virtuosa, que permite estructurar la obra como un enfrentamiento entre dos polos del campo semántico: bien/mal, que se han concretado en fidelidad/adulterio; y la labor del Ayudante, referida al Sujeto, es decir, al bien, a la fidelidad, aunque en forma muy compleja.

La noche en que Ana, después de la confesión, se queda en casa, don Álvaro sale del teatro y va a pasear la calle de Ana, como un cadete. La ocasión no puede ser más propicia: ella, después de la escena del cepo, pasea por el jardín; pero el galán, a pesar de su experiencia y seguridad, «tuvo miedo a su víctima. La superstición vetustense respecto de la virtud de Ana la sintió él en sí...», y huye; cuando se decide a volver, es ella la que huye, porque «tuvo pavor, el pánico de la honradez» (251-2). No obstante, este obstáculo será poco a poco olvidado, a medida que las causas positivas cobran terreno y van minando los principios morales de la Regenta.

El segundo obstáculo, la labor del Ayudante, surge con el cambio de confesor. Don Cayetano, al traspasar a su hija de confesión al Magistral, le hace un resumen de los problemas de Ana: es desgraciada, es escrupulosa de conciencia, ha sido literata, ha tenido arrebatos místicos y, además, tiene un marido que «es como Dios le hizo... y como no hemos de buscarle un amante para que se desahogue con él, lo mejor será que ustedes se entiendan» (266). La frase hace reír a don Cayetano mientras la dice, y hace enrojecer a don Fermín al oírla. Don Fermín asume el papel de guardián de Ana frente a los peligros de un amante, pero este papel inicial se cambia pronto y hace que la novela tenga, sobre la estructura sencilla del esquema de adulterio con los tres personajes consabidos, una enorme complejidad al actuar don Fermín como seductor encubierto que preten-

de a la vez engañar a don Víctor, como don Álvaro, y ayudar a la Regenta a que siga fiel. Ya veremos más adelante, al hablar de los personajes, cómo se bifurca la acción de don Fermín y qué equilibrios dialécticos debe hacer para desempeñarla.

* * *

El análisis funcional de una novela, sobre todo de una novela compleja, como es el caso de *La Regenta*, puede iniciarse desde varios ángulos, según el personaje que tomemos como sujeto, el Seductor o la Seducida, el Engañado o el Engañador...

Entendemos el análisis de un relato como un proceso semejante al que en lógica se denomina «teoría de la red». El modelo con que se analiza cualquier hecho, por ejemplo, las relaciones que hay en una novela, es una aportación del crítico, que verá en la obra lo que la malla de la red que utiliza le permita. No hay ningún inconveniente en mirar las novelas con redes diversas. Precisamente la obra literaria, si la consideramos «abierta», permite el contraste de métodos diversos de análisis y pueden hacerse coherentes desde ellos diversos sentidos.

Hemos interpretado *La Regenta* como una secuencia de Fracaso, pero no hay dificultad en interpretarla como una secuencia de Seducción o de Adulterio. Elegimos la que nos ha parecido más amplia en sus explicaciones y la que da coherencia al mayor número de datos de la novela. La secuencia de Adulterio deja sin explicar el final de la novela, los dos últimos capítulos, aparte de que el adulterio no se desarrolla como tema y se dilata mucho (hasta final del capítulo XXVIII). La Secuencia de Seducción daría mayor relieve a la figura de don Álvaro, ya que actúa como Sujeto del proceso, pero parece indudable que los personajes de mayor relieve son don Fermín y, sobre todo, Ana. La secuencia de Fracaso explica mejor el desenlace y el conjunto de la novela y reconoce el protagonismo de Ana y de don Fermín, como figura paralela en el fracaso y en el papel de ayudante.

Según se siga un esquema secuencial u otro (Fracaso / Adulterio / Seducción), el cuadro de personajes se organiza en conjuntos actanciales diversos. Si partimos del modelo de Greimas (Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente),

los personajes de *La Regenta* se organizan en sus respectivos papeles con algún caso de desdoblamiento o de sincretismo. En el esquema de Fracaso, los personajes se relacionarían así:

Sujeto	Ana Ozores
Objeto	la felicidad
Destinador	la misma felicidad y su deseo
Destinatario	Ana
Ayudante	Don Víctor / Don Fermín
Oponente	Don Álvaro

En este esquema no se matiza el papel, tan decisivo, de don Fermín, pero se articulan todos los demás en armonía funcional y actancial. Desde un punto de vista actancial es más complejo el cuadro que resulta de la secuencia de Seducción, ya que podemos considerar el sujeto triple: don Víctor, don Álvaro y don Fermín. Los tres asumen, con matices, el papel de seductores: don Víctor es un seductor legal, don Álvaro es el seductor típico y don Fermín es un seductor sacrílego. El Objeto de los tres es Ana; el Destinador, varía, a don Víctor lo mueve en principio el amor, a don Álvaro la vanidad, a don Fermín el ansia de dominio. El Destinatario presenta sincretismo con el Sujeto en los tres casos: cada uno quiere seducir a Ana para sí mismo, pero aquí de nuevo se hace compleja la actitud de don Fermín y es necesario distinguir entre lo que quiere y lo que dice: como hombre pretende a Ana, como confesor es Ayudante de don Víctor y busca que Ana sea virtuosa y fiel a su marido, y, sin embargo, no es ésta su verdadera intención, ya que la virtud y la fidelidad al marido las pretende sólo para ahuyentar a don Álvaro, de quien resulta rival.

Don Víctor cuenta con Ayudantes diversos, por ejemplo su situación social para lograr que Ana se case con él; Frígilis actúa también en este sentido, y la pobreza de Ana, su necesidad de sentirse segura y acomodada son también ayudantes eficaces para la seducción legal, que en este caso es el matrimonio.

La complejidad de las relaciones se hace mayor si se tiene en cuenta que los personajes sufren transformaciones a lo largo del discurso. Por ejemplo, la relación Ana-don Álvaro se desen-

vuelve con altos y bajos no sólo por la actitud de ellos sino también por la repercusión que producen los ayudantes o los oponentes; en este sentido será decisivo el fallo de don Fermín como ayudante de Ana; la orientación del relato hacia el desenlace final se inicia directamente desde el momento en que Ana se separa de la influencia de su confesor.

Los diferentes esquemas que explican la novela se realizan con ritmo desigual, que implica avances y retrocesos en las relaciones de los personajes antagónicos.

Quizá la mayor novedad de *La Regenta,* frente a otras novelas de adulterio, estriba en que no presenta la lucha entre el marido y el amante, o en la forma que más generalmente se sigue: narrar el proceso de conocimiento por parte del marido, frente al proceso de engaño por parte de la mujer. En la novela de «Clarín», la lucha enfrenta a don Álvaro con el Magistral en un proceso en el que Ana intenta mantener un equilibrio que se ve roto continuamente:

a) Don Álvaro admira a la Regenta de lejos, aunque en las últimas semanas, antes de abrirse el discurso de la novela, parece que se atreve a mostrar sus sentimientos. Es una admiración no muy activa porque la fama de virtuosa de la dama retiene al don Juan y seguirá reteniéndolo en los primeros asaltos (la noche del parque, el día del banquete, etc.). Pudo haberse mantenido esta situación indefinidamente hasta que el tiempo acabase con la pasión, auténtica o falsa, de don Álvaro, como parece que terminaron otras pasiones suscitadas por Ana en Bermúdez, en Trifón Cármenes.

El equilibrio es inestable debido a esa pasión y parece que el discurso se plantea sobre las tensiones del trío clásico: marido-mujer-amante.

b) Se inicia la relación con un nuevo personaje, don Fermín, que resulta nuevo en un relato planteado como estaba. La funcionalidad de este personaje afecta a varios frentes: dirección de Ana, enfrentamiento solapado con don Víctor, enfrentamiento directo con don Álvaro. Resulta simbólico el episodio del columpio en el patio de Vegallana: don Fermín, más joven y más fuerte que don Álvaro, consigue lo que éste no había podido conseguir:

bajar el columpio con Obdulia a bordo, pero en seguida quedará de manifiesto que no tiene las mismas oportunidades de cortejar a la Regenta, porque es un sacerdote. Por la edad, por la fortaleza física, por la vida que ha llevado (todo lo destaca el narrador), don Fermín sería un amante ideal, frente a don Álvaro, que es un gallo caduco y gastado, según afirma una y otra vez el narrador.

c) A pesar de las tensiones que se han estructurado de otro modo con la presencia del nuevo personaje, se mantiene una tregua durante todo el otoño y hasta después de la romería de San Blas. Ana sale con su marido, con Frígilis y con don Álvaro por las tardes en excursiones por los alrededores de Vetusta; lee libros piadosos y confiesa de vez en cuando. No parece que haya dificultades en continuar con esta situación; parece que todo está en equilibrio, pero surge el motivo que altera las relaciones: don Fermín ha visto con su anteojo cómo Ana se dispone a salir de excursión, y siente celos, considerándose apartado.

Es la primera presión sobre Ana: el equilibrio se rompe y la dama cae enferma. Las enfermedades indican siempre una crisis profunda en el ánimo de la protagonista, y como tema del relato desembocan en un cambio de dirección. Don Fermín inicia su etapa triunfal y, en consecuencia, se produce el alejamiento de don Álvaro.

d) El verano pasa tranquilo y se afianza la etapa de dominio de don Fermín, que se prolonga en la temporada de invierno. Podía haber seguido esta situación manteniéndose las relaciones, pero de nuevo surge un motivo que rompe el precario equilibrio. Don Víctor pide a su mujer que asista al baile del Casino el día de Carnaval. El desmayo de la Regenta en brazos de don Álvaro provocará la exasperación de don Fermín. Es el comienzo del fin de las relaciones Ana-Confesor: ella advierte los sentimientos demasiado humanos de su «hermano mayor del alma» y huye a refugiarse en la vida hogareña. Pero se da cuenta de que no tiene demasiado aliciente, y vuelve a la catedral de nuevo.

Es frecuente en esta novela un recurso de recurrencia que consiste en presentar los hechos en dos fases (lo veremos en la Semántica). Ana se aleja de don Fermín y vuelve a él antes del

alejamiento definitivo, que se producirá después de la procesión del Viernes Santo y de la enfermedad consabida por la consabida crisis. La lógica narrativa más elemental estaba exigiendo un cambio de orientación de las relaciones, una vez que las de Ana con don Fermín habían agotado sus posibilidades.

e) La salida de la crisis se orientará esta vez hacia el triunfo de don Alvaro; paso a paso se llega al adulterio, al duelo y a la muerte del marido.

El desenlace es de desastre total (más que Fracaso) porque Ana no sólo no supera la situación inicial de Carencia, que había generado funcionalmente el relato, sino que pierde lo que tenía: la posición social y económica como señora de Quintanar, el marido, la dignidad personal, etc. A partir de ahora, y después de otra enfermedad, tendrá que vivir pobremente con la pensión de viuda, y rechazada por la sociedad y por la religión oficial: don Fermín, a quien acude, la desprecia brutalmente.

En este esquema funcional y a través de los núcleos narrativos y el ritmo que hemos descrito, se insertan las anécdotas que sucesivamente van explicando la situación de los personajes y sus relaciones.

La muerte del marido parece efecto directo de su actitud en la vida que nos detalla el discurso de la novela: ingenuidad, ligereza, frivolidad. Pero su muerte es simultáneamente un terrible castigo para Ana porque, según tesis que se deduce, la mujer no representa en la sociedad decimonónica algo con valor en sí mismo, y depende totalmente del marido. Es presa codiciable mientras vive el marido, y es despreciada por todos al quedarse sola después del escándalo. Don Víctor integraba a Ana en la sociedad, y una vez que él desaparece ella no representa nada. La muerte del marido, el abandono del amante y el rechazo de don Fermín enfrentan a Ana con su degradación como señora, como mujer y como persona. Únicamente contará con el apoyo de Frígilis, es decir, de la naturaleza en él representada a lo largo de toda la obra.

El análisis del ritmo de la obra nos muestra un proceso de degeneración, pero no en línea recta, sino con senderos que se bifurcan y señalan altos y bajos. Las situaciones de equilibrio

son escasas y siempre a precario hasta el desenlace, catastrófico totalmente, que impide recomponer las relaciones.

El proceso que sigue el discurso novelesco nos demuestra la relación de causalidad que da coherencia a las partes del conflicto. Hay una ética positiva en la secuencia «carencia → adulterio → castigo» y una aplicación que, según el proceso del relato (no lo relacionamos en absoluto con ninguna moral social), resulta injusta al tomar como sujeto a la mujer. La responsabilidad del adulterio recae totalmente sobre Ana: don Álvaro sigue tan fresco y don Fermín tan honorable en esa sociedad vetustense hipócrita, que se rige por unos principios y juzga por otros.

No se reduce a este sentido la novela, hay otros que iremos analizando en la semántica, pero es indudable que del análisis sintáctico se desprende inmediatamente la pregunta: ¿es justo que Ana asuma la responsabilidad de un hecho al que todos contribuyeron? El lector siente simpatía por esa mujer que lucha contra la tentación a lo largo de veintiocho capítulos, y siente repulsión por don Fermín, que no la ayudó en nada y que pretendió también seducirla, y sobre todo se siente antipatía por el irresponsable tenorio. Estos sentimientos de adhesión y repulsa, aparte de que motivan juicios sobre los personajes, están orientados por el narrador hacia un significado que veremos con mayor claridad al estudiar las funciones que cada uno de ellos desempeña.

LAS UNIDADES SINTÁCTICAS: LOS PERSONAJES

INTRODUCCIÓN

Los personajes son elementos sintácticos del relato. Se identifican como unidades de descripción y de función y establecen relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo.

A no ser que se trate de un prototipo, en cuyo caso tienen ya un significado previo a su presentación y actuación (celestina, donjuán, quijote...), el personaje se presenta en principio como un nombre vacío sobre el que se acumulan datos y actuaciones. El nombre garantiza la unidad de las referencias que, a lo largo del discurso, se hagan sobre el personaje y que lo sitúan como sujeto de acciones y de atributos. El lector debe construir las diferentes unidades «personaje» por los signos de coherencia que el narrador va dando en forma discontinua.

La forma de presentación es muy variada, pero señalamos dos como moldes muy generales: *a)* la que sigue una retórica «realista» y construye al personaje de acuerdo con tipos sociales verosímiles, y *b)* la que sigue una retórica «imaginativa» y no se preocupa de conseguir verosimilitud, porque no busca el contraste de verificación o falsación con la realidad humana. Actualmente, además, tanto en la novela como en el teatro se ha complicado mucho el concepto de personaje y su expresión literaria. La psicología, la sociología, la filosofía en general han puesto en entredicho el concepto de «persona», de la que el personaje se consideraba copia, y se ha llegado a negar como unidad sintáctica y hasta como unidad referencial. En algunos relatos de Faulkner

y en algunos dramas de Ionesco se denomina a varios personajes con el mismo nombre, o, por el contrario, a un mismo personaje se le dan varios nombres.

La polémica planteada acerca de la existencia o desaparición del personaje como unidad del drama o de la novela ha favorecido el estudio de los rasgos específicos del personaje como unidad paradigmática y como elemento de la estructura sintáctica del relato. No pretendemos hacer una exposición exhaustiva del tema, pero sí vamos a utilizar algunos conceptos para explicar el estatuto de los personajes de *La Regenta.*

Es evidente que el autor de una obra trata de dar a sus lectores la información que él tiene sobre los personajes, pero lo hace en forma discontinua y a través de varios canales, según la naturaleza de la obra que sea. Así, la presentación de los personajes de la novela no es posible en simultaneidad, como en el teatro: van apareciendo sucesivamente y van anunciándose unos a otros, mirándose, interpretándose mutuamente, lo que permite al lector conocerlos en varias dimensiones, desde variadas perspectivas.

Inicialmente el nombre con que se denota a un personaje es simplemente un centro de composición que absorbe las referencias y se hace con ellas y con la actuación que va teniendo. Al final de la obra, el lector tiene la «etiqueta semántica» de los personajes, que no se puede ampliar tomando rasgos de los tipos psicológicos o de los prototipos sociales, aunque esto se ha hecho con cierta frecuencia.

Como hemos dicho, los datos van apareciendo en la obra sucesivamente y de fuentes diversas: unos son aportados en forma directa por el narrador, otros proceden de los demás personajes, otros de la actuación y juicios que tiene el mismo sujeto. Para interpretarlo es preciso tener en cuenta la procedencia. Los datos aportados por el narrador pueden estar mediatizados por la antipatía o simpatía que tiene respecto a sus criaturas, y que suele mantenerse a lo largo de la obra. Los datos procedentes de otros personajes pueden cambiar de acuerdo con las relaciones que en cada momento mantengan y las transformaciones que experimenten: deben ser interpretados por el lector con

precaución. Por último, los datos que proceden de las opiniones y conducta del mismo personaje son valorados de acuerdo con los sistemas éticos que dan coherencia a la obra.

Estas tres posibilidades y su diferente interpretación explican la complejidad de los juicios que se han formulado acerca de los personajes protagonistas de las obras más destacadas de la literatura universal.

El autor suele aprovechar todas las posibilidades que tiene, y, desde luego, «Clarín» es maestro en los matices que desde todos los órdenes puede lograr: físico, psicológico, social. Hay ocasiones en que su técnica consigue efectos calidoscópicos al mezclar y superponer opiniones en distinto grado de certeza, por ejemplo al describir el físico del Magistral, o al dibujar el carácter de Ana Ozores.

Todos en *La Regenta* parecen estar de acuerdo en calificar de extraordinaria la belleza de Ana, que se presenta como un dato objetivo y adquiere además un carácter funcional en la obra, como hemos comprobado. Es un dato que puede pasar a la «etiqueta semántica» del personaje, sin duda alguna. Por el contrario, no todos están conformes en la valoración ética de la conducta de la Regenta: el autor no se define de un modo claro, se limita a recoger opiniones; Ripamilán, el primer confesor, dice que «es un ángel de bondad» (53); don Custodio se refiere a ella como «la digna, virtuosa y hermosísima esposa de don Víctor Quintanar» (49); Obdulia, Visita y el mismo don Alvaro, que no creen en la virtud de la mujer y no les faltan razones para ello, aseguran en sus conversaciones que todas las mujeres son virtuosas hasta que dejan de serlo, y ésta es la tesis que confirmará el relato; doña Paula califica a Ana de «mala pécora, hipócrita y astuta» (558). Contrastando lo que cada uno dice con su propia actuación, podemos comprobar que ofrecen información sobre la protagonista, pero también sobre ellos mismos: Visita y Obdulia se retratan ellas mismas en sus opiniones sobre Ana; don Alvaro expresa sus propios deseos; doña Paula dibuja exactamente un retrato de sí misma. Todas las opiniones se refieren de un modo inmediato al que las formula y de modo sólo mediato a la Regenta.

También es conveniente observar el ángulo en que está el narrador: Ana es presentada externa e interiormente, mientras que otros personajes, por ejemplo Bermúdez, sólo se observan desde el exterior. De este modo los sentimientos de Ana son conocidos en toda su intensidad, a lo largo de su prolongada lucha, mientras que el pobre Bermúdez es siempre objeto de ironías y nunca sujeto de lástima. El narrador omnisciente conoce todos los recovecos del alma de la Regenta, pero no traspasa la superficie del arqueólogo oficial de Vetusta.

Barajando los datos, las actitudes, las conductas, las relaciones de los personajes, el lector va construyendo la idea de cada uno, aunque nunca llega a explicarlos unívocamente. Los más sencillos para comprender son los llamados «planos», que, por lo general, son personajes secundarios. Los personajes más complejos se definen con dificultad en el conjunto, porque, si bien la conducta es expresión del ser, no lo es en forma directa y, por otra parte, las causas de la conducta suelen ser complejas. La conducta constituye en el relato un sistema de signos que remite al ser del hombre, lo mismo que el aspecto físico y el ambiente, pero se manifiesta convencionalmente según las teorías que le sirven de modelo de coherencia. En la novela realista la conducta suele conformarse de acuerdo con un sistema causal, pero no siempre hay una correspondencia unívoca entre actuación y ser, sobre todo teniendo en cuenta que un mismo personaje actúa de forma diferente en las relaciones con los otros personajes, de modo que ante unos muestra una figura y ante otros cambia más o menos radicalmente. La investigación sobre la psicología de las personas y de los personajes de novela sería un proceso de datos que conduciría siempre a las mismas conclusiones, y, sin embargo, la experiencia y la lectura nos indican que hay conductas que obedecen a motivos sin aparente conexión, que se superponen en la conciencia del personaje y lo llevan a situaciones que en principio pueden parecer inexplicables.

Encontramos ejemplos que claramente ilustran esta tesis: recorremos con Ana el tiempo de la tarde en que se confiesa; se suceden estados de ánimo de alegría, de tranquilidad, de exaltación, de decepción, de amargura... que la llevan a conducirse

en forma un tanto desconcertante. Al acabar el día, la distancia psicológica respecto a la confesión y al estado de ánimo con que la vivió es enorme, y sin embargo sólo han transcurrido unas horas. Ana sale de la Catedral muy tranquila, pasa por delante del palacio de Vegallana y puede mirar sin inmutarse a don Álvaro; el paseo hasta la fuente de Mary Pepa es una afirmación de la tranquilidad, del distanciamiento respecto a las preocupaciones anteriores; el paseo de vuelta entre la multitud hace que Ana se deprima, que se sienta asustada por la gente; por la noche se enfada terriblemente por un hecho circunstancial y sin demasiada importancia, al que, sólo por su estado de ánimo inquieto, desorbita; luego huye de don Álvaro en la oscuridad del Parque y se siente perdida por la facilidad con que el pecado se le presenta. La secuencia conductista muestra un carácter inestable, de rasgos poco definidos, inmaduro, impresionable. Y no digamos nada si nos trasladamos a la novela en su conjunto: el hecho central, el adulterio, no queda explicado en sus motivaciones, ya que son muchas las causas que pueden haber intervenido. El autor no ofrece, como ocurre en las novelas de tesis, una relación directa de causa-efecto. Sugiere varias y no llega a descartar ninguna (a no ser quizá la ley de herencia, la más explotada por la novela naturalista, que queda desechada por los hechos, no por razonamientos).

Para comprender la conducta de Ana y llegar a entender su ser tendríamos que contestar a la pregunta: ¿por qué se dejó seducir, si ella había decidido ser fiel a su marido? Una respuesta única nos remitiría a un personaje «plano», a una «adúltera» por naturaleza, y estamos muy lejos de este supuesto y de tal simplificación[1].

La construcción del personaje se ha realizado desde varias posibilidades que pueden considerarse respuestas parciales a la pregunta anterior:

---

[1] E. M. Forster considera personaje «plano» (*flat*) al que está construido sobre un rasgo único, y personaje «redondo» *(round)* al complejo (*Aspects of the Novel*, pág. 73).

a) Ana estaba insatisfecha en su matrimonio, y quiere en su inconsciente un amor completo. Es una explicación naturalista, que implicaría un presupuesto determinista. Quizá esta explicación tendría más eficacia si Ana se hubiese dejado seducir por don Fermín, hombre fuerte y joven, y no por don Álvaro, viejo y gastado —como don Víctor— y disminuido como amante. No parece que las exigencias, aún inconscientes, del amor material puedan interpretarse como la causa del comportamiento de Ana y su razón de ser como personaje. Son muchos los indicios que hacen rechazar este argumento.

b) Ana se enamora con una pasión fatal de don Álvaro. Es una tesis romántica, muy alejada del tono realista en que se desenvuelve la novela. Si, en todo caso, se hubiera construido al personaje sobre esta tesis, el final del relato habría que colocarlo al final del capítulo XXVIII. La reacción final de la protagonista, su arrepentimiento, su pesar por la muerte de don Víctor, y el desengaño ante el comportamiento del amante, son sentimientos y circunstancias que no parecen encajar en esta tesis, aparte de que no parece acordarse del amor por don Álvaro una vez que ha ocurrido el escándalo.

El tema de *La Regenta,* por lo que se deduce de los personajes, sobre todo de la protagonista, es más amplio —y no sólo en el tiempo— que el de un amor apasionado. El episodio del adulterio es la circunstancia en la que Ana se muestra como una persona inmadura, incapaz de utilizar la libertad con plena consciencia. Ana padece un verdadero complejo narcisista, que la limita a su propia contemplación. No sintió amor por su padre, no se le ocurre ni de lejos sentir cariño por sus tías, no siente amor por su marido, busca la amistad de don Fermín porque cree encontrar en ella la tranquilidad de ánimo a la que aspira y se deja engañar por don Álvaro porque desde un principio le halaga la idea de ser admirada por el caballero de mayor atractivo para las mujeres de Vetusta y le horroriza la idea de que la tentación la abandone. En torno a esta idea del personaje central se organiza toda la novela como un ejercicio de libertad de un sujeto con este carácter y en unas circunstancias dadas.

c) Ana, desengañada de la religión por las pretensiones de don Fermín, decide prescindir de todo principio moral y dedicarse a sus inclinaciones sensuales. Esta tesis implicaría una actitud cínica, que realmente no seguirá nunca la Regenta, ni siquiera después del desengaño final, cuando retorna a la confesión en busca de consuelo. Los principios morales están presentes y dan coherencia a toda la novela; por tanto la explicación de una actitud cínica no puede tener juego, ni como concausa.

d) Ana necesita afecto y lo encuentra por fin en su amante. Es una tesis que no explicaría bien al personaje. Afecto lo tenía por parte del marido, y no le servía ni para evitar el aburrimiento, las inquietudes y la angustia por el paso del tiempo.

Podríamos seguir enumerando hipótesis, pero lo único definitivo es que la conducta de Ana no obedece a una sola causa. Los personajes de *La Regenta,* excepto quizá don Álvaro, que es un personaje «plano» y prototípico, son criaturas de gran complejidad, muy elaboradas cada una de por sí y también en el conjunto que forman.

Como rasgo general podemos advertir que cada uno de ellos es diseñado minuciosamente en un aspecto, pero no en todos, aunque en el conjunto se agotan, bien para unos, bien para otros, todas las posibilidades: de Ana y de don Fermín se cuenta la infancia, de don Víctor y de don Álvaro no sabemos nada; de don Fermín conocemos todos los detalles físicos, de Ana se dice en conjunto que es hermosa, sin dar muchos detalles, etc.

El tono con que los trata el narrador es muy desigual: desde el amable que invariablemente dedica a Ana, hasta el sañudo que utiliza con Petra y el irónico con que frecuentemente presenta a don Víctor. Las preferencias del narrador se observan desde el léxico hasta el papel que asigna a cada uno: Ana es «aquella planta tierna» (85), «la huérfana maltratada» (86), «la pobre niña sin madre» (96); don Fermín, que fue también sin duda una planta tierna y un pobre (más pobre que Ana) niño sin padre, es el «niño precoz para ambicionar» que tuvo «una infancia ignorante y visionaria» (16).

La presentación de los personajes realizada por otros personajes puede cambiar con el tiempo al cambiar las relaciones que mantienen. Ana, a sus veintisiete añitos, ve a su marido con «cincuenta y tantos años, que parecían sesenta, pero sesenta de una robustez envidiable; su bigote blanco, su perilla blanca, sus cejas grises le dan venerable y hasta heroico aspecto de brigadier y aun de general» (71). Es el tiempo en que empieza el discurso de la novela, cuando Ana está decidida a ser una buena esposa y a no ceder nunca ante las pretensiones de don Álvaro. Una vez que han transcurrido veintiocho capítulos y los amantes han prescindido de los escrúpulos, don Álvaro ha ido socavando la idea que Ana tiene de su marido, al que ahora ve muy diferente: «aquel don Víctor a quien ella había sacrificado lo mejor de su vida, no sólo era maníaco, un hombre frío para ella, insustancial, sino que perseguía a las criadas (...), Álvaro había hecho mal en revelarle aquellas miserias (...) en avergonzarla a ella con las aventuras ridículas y repugnantes del viejo» (817). El «venerable anciano» se ha convertido en un «viejo ridículo y repugnante»; es probable que Ana no le viese ya aspecto de brigadier ni mucho menos de general; seguro que no le daría más graduación que de soldado raso.

El conjunto de los datos y valoraciones que el narrador o los mismos personajes dan unos de otros no son nunca definitivos. 'Clarín', como en tantos otros aspectos que iremos descubriendo en el análisis semiológico, sigue una técnica abierta en el diseño de los personajes, a fin de que el lector pueda adoptar un punto de vista informado, pero no condicionado y mucho menos determinado. A pesar de que acumule referencias positivas sobre el personaje, deja posibilidades al lector para que reaccione en contra; y, al revés, aunque presente con saña a otro, siempre será posible descubrir aspectos favorables que permitan un juicio matizado. Ana, tratada con gran generosidad, hace que el lector se sienta impaciente por su ingenuidad al interpretar las intenciones de su seductor; don Víctor, presentado con ironía desde su matrimonio, desespera al lector, que está viendo cómo fragua su propia desgracia, y, sin embargo, al final, la figura del viejo magistrado se engrandece al tener que pagar tan cruel-

mente su frivolidad y su falta de sentido común; el mismo don Fermín, que no parece contar con la simpatía del narrador, provoca en el lector gran admiración por la fuerza de sus sentimientos y por la magnitud de su venganza; en la figura del petimetre don Álvaro coinciden las antipatías del narrador y de los lectores, precisamente porque es un personaje prototípico, y lo mismo podemos decir del retablo de tipos vetustenses: el ex-alcalde Foja, Joaquinito Orgaz, Trabuco, la marquesa, Visita, Obdulia, etc.

Hay dos figuras en ese conjunto (que, en realidad, es una desdoblada), con las que el narrador se muestra inmisericorde; son las tías de Ana, las señoritas de Ozores, las solteronas doña Águeda y doña Anuncia. No tuvieron niñez, ni tuvieron sentimientos que no fuesen ridículos; tienen aspecto de «brujas». Son melindrosas y asustadizas en público y desvergonzadas hasta el límite cuando hablan en privado. No tienen matices: son siempre lo peor. Cuando se enfadan son como arpías, y ni el rico lenguaje del narrador tiene palabras para encarecer cómo gritan, cómo gesticulan, cómo amenazan, y tiene que acudir a un plano de imágenes casi surrealistas y a metáforas tomadas como definiciones que se repiten, porque parece que sea imposible describirlas de otro modo. La escena de su furia aparece en dos ocasiones, la primera cuando explican a Ana sus posibilidades de matrimonio en una sociedad como la de Vetusta: «al ventilar semejante negocio el tipo de trotaconventos de salón, que sólo se diferencia de las otras en que no hace ruido, asomaba a la figura de aquellas solteronas, como anuncio de vejez de bruja; la chimenea arrojaba a la pared las siluetas contrahechas de aquellas señoritas, y los movimientos de las llamas y los gestos de ellas producían en la sombra un embrión de aquelarre» (120). La segunda ocasión se presenta cuando Ana no se entusiasma ante la propuesta de matrimonio del americano más rico de la Colonia, don Frutos Redondo; «doña Anuncia no necesitó más para dar rienda suelta al basilisco que llevaba dentro de sus entrañas. Su silueta en las sombras de la pared, parecía ahora la de una bruja gigantesca; otras veces, multiplicándose por los saltos de la llama y por los saltos y contorsiones de la vieja, figuraba todo

un infierno desencadenado; había momentos en que la sombra de la señorita Ozores tenía tres cabezas en la pared y tres o cuatro en el techo, y se diría que de todas ellas salían gritos y alaridos, según lo que vociferaba doña Anuncia sola» (132).

Si interpretamos que esas pobres mujeres son personajes iracundos y amargados porque han tenido que sufrir muchos desengaños y mucha miseria vergonzante, nos salimos de la crítica propiamente textual para suponerles una vida fuera de la novela; baste pensar que el dibujo de las dos viejas tiene como contrapunto la figura patética de Ana convaleciente, que se siente como un estorbo en casa de sus familiares; las dos viejas son también las que defienden la moral del «ten con ten» ante una adolescente cuyas ilusiones, si llegó a tenerlas, cortan de raíz. Para comprender la funcionalidad de los personajes no puede ampliarse el marco de la novela en que están creados.

Vamos ahora a analizar los personajes más relevantes, primero en su conjunto funcional y después como individualidades que se describen en sus rasgos más destacados. Los consideramos como unidades de un paradigma que tienen unos rasgos específicos, y como unidades sintagmáticas que tienen unas posibilidades de relación entre ellas.

Tenemos que advertir que la descripción que el autor hace de los personajes responde a una técnica realista que constituye un verdadero código. Los elementos de la descripción (ojos, labios, cuello, cabellos, etc.) y las notas que se destacan en ellos (color, intensidad, forma, tamaño...) responden no a una mera copia de unos posibles modelos reales, sino a un sistema mítico que da significado concreto, denotativo y connotativo en cada caso, a todos los rasgos físicos. Suelen utilizarse determinadas características —generalmente pocas— para describir y singularizar a un personaje y para oponerlo a los demás del conjunto. Los ojos de Ana son garzos y tienen un mirar dulce: estos detalles no sólo la definen a ella, sino que también la oponen a doña Paula, que los tiene azules y fríos; a don Fermín, cuyos ojos son verdes y de mirar cortante, a don Álvaro, que tiene los ojos grises y fríos.

Creemos, por estas razones, que los rasgos de descripción y caracterización constituyen en *La Regenta* un sistema semiótico autónomo, que afecta al conjunto de los personajes [2].

EL CONJUNTO DE LOS PERSONAJES: FUNCIONALIDAD

Los personajes son en el relato unidades funcionales en torno a los cuales se estructura el discurso. Su apariencia se describe con mayor o menor detalle según la relevancia que tengan en el conjunto. Suele haber una correspondencia, al menos parcial, entre la cantidad de información que se da y el valor funcional de cada personaje. El estudio descriptivo está justificado por este paralelismo, y por las razones que hemos aducido en el apartado anterior. Vamos a ver ahora la funcionalidad de los principales personajes de *La Regenta,* como paso previo para su estudio descriptivo.

La Regenta es un relato que presenta unos problemas y cuyos personajes son los sujetos que los viven. Creemos que el relato está constituido funcionalmente por cuatro personajes, que corresponden a tres Actantes, si se interpreta la novela como una secuencia de Adulterio; o a dos actantes, si se interpreta como una secuencia de Seducción. Los personajes funcionales serían:

1. una mujer, joven, guapa y casada insatisfecha
2. un marido, viejo, insustancial y literaturizado
3. un amante virtual: un donjuán, tópico y caduco, y
4. un amante virtual: un confesor ambicioso, enamorado y físicamente fuerte [3].

---

[2] Vid. sobre este tema el estudio semiológico que sobre *Thérèse Raquin* ha realizado H. Miterrand en *Le discours du roman,* París, P. U. F., 1980.

[3] H. James, en el Prefacio a *The Portrait of a Lady,* recogido en *The Art of the Novel. Critical Prefaces,* 1934, divide a los personajes en dos clases: los que pertenecen al fondo (el cuadro actancial, en nuestra interpretación), y los que están sólo en la superficie, a los que denomina *ficelles.* Funcionalmente éstos son personajes coordinativos, informantes, confidentes, etc. (Visita, Paquito, doña Paula, etc...).

Los dos últimos personajes tienen un idéntico papel de seductores y son, por tanto, un solo Actante desdoblado en formas y en posibilidades diferentes. Es ésta una circunstancia que da a esta novela una originalidad indudable frente a otras novelas de adulterio.

El conflicto planteado en las secuencias de Adulterio tiene tres actantes: marido / mujer / amante. Al desdoblarse en *La Regenta* la función de *amante* en dos personajes, éstos tendrán suerte alternativa, pues, si buscan el mismo fin, resultan incompatibles en el desenlace, que para uno será de triunfo y para otro de fracaso (a no ser que los dos fracasen, en cuyo caso la novela no sería de adulterio, sino de otro tema).

La funcionalidad de los personajes y su valor como unidades estructurantes del relato creo que puede comprobarse en esta circunstancia: al haber dos personajes en el mismo papel, el discurso se estructurará como una serie de situaciones alternativas en favor o en contra de cada uno de ellos. Efectivamente, en *La Regenta* así ocurre: en los momentos en que don Fermín goza de la amistad de Ana, don Álvaro está alejado, y, por el contrario, cuando triunfa don Álvaro, el confesor queda preterido.

Pero la originalidad de *La Regenta*, en relación con el desdoblamiento del actante *amante*, es más amplia. El cuarto personaje, don Fermín, que por la finalidad que busca es rival del seductor, asume el papel de ayudante del marido: don Álvaro no se enfrenta a un adversario directo, como sería el caso de un competidor que fuese como él, sino a un rival que tuviese además la función de guardar a la mujer. Don Fermín no es sólo un don Luis Mejía que compite con don Juan por el amor de las mujeres, es también un Comendador que las guarda. El desdoblamiento funcional de don Fermín se plantea desde los primeros capítulos de la novela: como hombre, sujeto de sentimientos, se enamora de Ana y compite con don Álvaro; como confesor, de quien ella espera ayuda contra la tentación de don Álvaro, don Fermín deberá cumplir un papel paralelo al del marido.

Podemos afirmar que el papel de don Fermín, funcionalmente considerado, adquiere una gran complejidad, que es en todo paralela a la que tiene su descripción personal, como veremos. De una parte está obligado a defender la virtud de Ana frente al posible seductor, y en esto se suma tan claramente al marido que en un momento Ana misma piensa que debe ser fiel no sólo por el honor de su esposo sino también por el prestigio de su confesor. Don Fermín hace valer ese derecho el día que se permite reñirla por haber asistido al teatro. De otra parte, al enamorarse de Ana, se sitúa funcionalmente en la órbita de don Álvaro contra el marido.

Si organizamos a los personajes como actantes de una secuencia de Seducción, cosa que es perfectamente posible como interpretación de esta novela [4], son solamente dos: seductor / seducida.

De una parte estarían los tres hombres, como un solo actante, y de otro la mujer. Ella es el objeto de la seducción, la víctima; ellos son el victimario bajo tres formas diferentes: don Víctor es un *seductor legal*, pues convence a Ana mediante el matrimonio, que es una situación jurídica admitida en la sociedad; no la conquista propiamente, sino que la seduce por las ventajas sociales que le ofrece. Don Álvaro es el *seductor típico* de una mujer casada, que elude responsabilidades y que únicamente se vale de su belleza de pavo real. Don Fermín es un *seductor sofisticado* que actúa en unas condiciones verdaderamente difíciles: debe adoptar formas de asentimiento a una moral positiva que él mismo pretende olvidar, y se ve obligado a argumentar con sofismas ingeniosos para demostrarse a sí mismo que un proceso de seducción es algo noble, o para convencer a Ana de que está mal algo que es inocente y que, en

[4] F. Rastier ha advertido que las estructuras narrativas de la novela pueden ser ambiguas en el nivel sintáctico: «un contenu peut recevoir des catégorisations actantielles contradictoires (par exemple il peut être interprété simultanément comme un actant-sujet-héros ou un actant anti-sujet); on aura alors deux descriptions de la structure profonde du récit, qui rendront compte de deux lectures possibles» («Les niveaux d'ambiguité des structures narratives», en *Semiotica*, III, 4, 1971, pág. 290).

cambio, está bien la encerrona que él le prepara; el capítulo XVII es un buen ejemplo de este modo de argumentar; don Fermín habla con Ana de lo conveniente que es que puedan verse en casa de doña Petronila para charlar en confianza.

La superposición de dos o tres personajes condiciona el desarrollo de la novela y hace que el relato avance en fases sucesivas que van creando expectativas para uno o para otros.

Pero, además, el narrador subraya las expectativas mediante otros códigos expresivos, cuyos signos destacan la funcionalidad de los personajes. Estos códigos admiten mucha variedad, según la época y según el arte del narrador[5]. En *La Regenta* destacamos, entre otros, los siguientes:

a) *Estilísticos*: se usan algunos rasgos que connotan literariedad (o intertextualidad literaria) particularmente para dos figuras, la de don Alvaro y la de don Víctor, aunque con fines diferentes. Don Alvaro se presenta con los atributos literarios de don Juan Tenorio; en el capítulo XVI se calca su identidad sobre la del don Juan de Zorrilla.

Don Víctor se identifica también con un modelo literario no individualizado, ya que puede ser cualquiera de los maridos calderonianos que vengan su honor matando a los adúlteros, pero no da el tipo en sus circunstancias personales, y sufre una transformación. El don Víctor que a finales del capítulo II está decidido a actuar, en caso necesario, como «el médico de su honra», se siente inclinado en el capítulo XXIX a perdonar porque «él sentía su deshonra como la siente un padre; quería castigar, quería vengarse, pero matar era mucho» (842). El prototipo calderoniano terminará imponiéndose por la presión de don Fermín, que actúa como Ayudante para la función Venganza.

Don Alvaro es un personaje que, como el de Molière, habla en prosa sin enterarse, es decir, que actúa como don Juan sin acordarse de su modelo; don Víctor, por el contrario, ha ele-

---

[5] R. Barthes señala en *Sarracine* hasta cinco códigos con los que Balzac orienta la lectura de sus personajes (*S/Z*, París, Ed. du Seuil, 1970, página 25).

gido conscientemente su modelo y lo sigue en teoría, aunque luego flaquee en la práctica y necesite el empujón de su Ayudante para cumplir con su papel literario. El lector progresa en el conocimiento de estos dos personajes por el contraste que ofrecen respecto a los modelos literarios.

b) *Iconográficos*: son códigos de signos figurativos que reproducen situaciones, conductas, actitudes, mediante un desarrollo incipiente. El narrador de *La Regenta* ofrece en ocasiones los indicios mínimos suficientes para que el lector se imagine una escena en la que puede pasar algo, que efectivamente pasa, según se confirma en escenas posteriores. Por ejemplo, la seducción se produce al final del capítulo XXVIII y la escena se inicia al encontrar don Álvaro a Ana sola en un balcón; él dice: «—Ana», y ella responde «—Jesús». Ya no se cuenta más, no se describe nada, la simple exclamación es suficiente, después de lo que ya se ha ido contando, para que el lector imagine lo demás y entienda que se ha realizado la seducción. Es un recurso que el cine utilizará con frecuencia para informar sobre situaciones escabrosas. En *La Regenta* se repite varias veces. Los amores de Petra y el Magistral el día de San Pedro en la cabaña del monte se cuentan así: el narrador dice que Petra y don Fermín se dirigían a la cabaña para hablar tranquilos, llegaron y «hablaron». Esta palabra es suficiente después de los indicios anteriores para entender la acción completa.

Estos indicios suelen utilizarse como final de capítulos, y el corte puede resultar ambiguo. El lector cree que ha pasado algo que en realidad no ocurre; los indicios iconográficos, si no son completos, se confirman o se rechazan por lo que sigue y, por esta razón, constituyen uno de los recursos más interesantes de unificación y coherencia del discurso narrativo.

Entendemos que estos signos son iconográficos, aunque no reproducen figurativamente (por medio de la palabra que crea su propia referencia literaria) la escena en su totalidad, porque la inician y el lector tiene suficiente para comprenderla; es el mismo recurso que sigue el cine cuando sitúa un primer plano

de una manilla que se mueve para expresar que alguien ha abierto una puerta y ha entrado en la habitación.

c) *Connotaciones de valor emocional fijo*: los cuatro personajes fundamentales de la historia se presentan de forma que, independientemente de su actuación, pueden ser valorados positiva o negativamente a través de expresiones que mueven los sentimientos del lector. Ana y don Fermín son los más destacados por este recurso.

Ana, al margen de su funcionalidad de «víctima», es «la pobre niña», «la pobre huérfana», y por tradición literaria esta circunstancia inclina favorablemente el ánimo del lector, que se dispone a leer lo que pasa y a ver cumplidas sus expectativas de compadecerla.

Don Fermín se presenta de modo que suscita la repulsión del lector: es el niño «precoz para ambicionar», de «infancia ignorante y visionaria». Estos calificativos predisponen al lector en contra, por un efecto semejante al que se consigue para Ana con adjetivos positivos.

Pero la figura de don Fermín tiene un tratamiento particular, con el que se produce un reflejo que intensifica la repulsión del lector. El proceso para lograr ese efecto de reflejo intensificador consiste en exponer sus rasgos negativos primero como un rumor: se dice que es usurero, y resulta que lo es; se dice que es un energúmeno, y así se muestra con el cura de Contracayes; se dice que su madre le prepara celestinescamente amores caseros, y se verifica que los tiene con Teresina. Con ese procedimiento el narrador consigue un efecto emocional progresivo al dar noticias recurrentes sobre los mismos hechos, y consigue la colaboración del lector por vía indirecta. Las acusaciones que se dicen contra el Magistral en el Casino son tan terribles que no pueden creerse. Suelen partir de Foja y de Barinaga, enemigos directos del canónigo, y siempre hay alguien que las desmiente o que las califica de exageradas. El lector se inclina favorablemente hacia el calumniado, por más que tenga sus dudas y permanezca alerta. A medida que el discurso confirma que es verdad lo que se comenta de don Fermín, la reacción del lector es contraria al Magistral y además se indigna contra sí

mismo por no haberlo creído antes. La presentación de don Fermín por medio de connotaciones de valor emocional fijo es, sin duda, la más elaborada de la novela.

La funcionalidad de cada uno de los personajes y su relativo protagonismo no se manifiesta, como es lógico, por igual en todos los capítulos, sino que en forma discontinua van ocupando sucesiva o alternativamente el primer plano del interés. Ana y don Fermín son los que con mayor frecuencia se adelantan en el discurso. El lector los va conociendo a lo largo de los quince primeros capítulos, mientras espera que se inicie la acción; ésta ha de ser, por el desdoblamiento de los actantes, necesariamente alternativa: la estructuración del relato es una consecuencia de la estructuración de los personajes. Si la acción, como ha visto Alarcos, se desarrolla con una técnica de dar dos pasos adelante y uno atrás, los personajes paralelamente van ocupando el primer plano y retirándose en una especie de danza y contradanza.

Don Álvaro conoce a Ana desde hace años, pero no la ha tratado; empieza a intimar con ella en el primer invierno de la historia. Tanto él como don Fermín van tomando posiciones en un primer momento sin enfrentamientos, y se produce una situación de relativo equilibrio. Ana sale con su marido y sus amigos, Frígilis y Álvaro, de paseo por los alrededores de Vetusta; de vez en cuando se confiesa y todo está tranquilo.

Don Fermín exige una mayor dedicación a las devociones y don Álvaro empieza a perder terreno. Don Fermín ocupa, con algunos altos y bajos, el primer plano hasta el Viernes Santo del segundo año. En este largo tiempo el petimetre permanece latente como seductor directo, pero se deja ver acompañando a don Víctor, o por medio de algún informante (Visita) que cuenta sus conquistas. Nunca llega a desaparecer, y su retirada es táctica.

La situación de dominio de don Fermín y de retirada de don Álvaro se analiza con todo detalle para ver qué posibilidades narrativas tiene hasta que se agota. Se produce entonces una reacción que será favorable al otro seductor, y que culmina

con la seducción efectiva. Se agota la funcionalidad del tenorio y pasa don Víctor al primer plano.

Sería absurdo volver a empezar una vez que los tres seductores han terminado su función, de ahí la lógica narrativa que se impone en la escena final de la novela con el brutal rechazo de Ana por don Fermín.

En todos estos asaltos y retiradas, que responden a la necesidad lógica de manifestar la funcionalidad de los cuatro personajes principales, utiliza «Clarín» unos recursos de intensificación que subrayan las acciones fundamentales y decisivas y que consisten en repetir las escenas en grados de elaboración diferentes: se anuncia una acción, que no se realiza, vuelve de nuevo a presentarse y esta vez se culmina. Por ejemplo, la confesión, que hemos considerado un núcleo narrativo de primer orden, y es también el comienzo de todas las relaciones de Ana con sus virtuales seductores, se proyecta para una tarde y no se realiza sino al día siguiente; la amistad de Ana con don Álvaro se inicia el primer invierno, sin pasar los límites de lo discreto, y se lleva al límite narrativo en el segundo intento; Ana tiene un primer alejamiento del Magistral después del baile del Casino, pero el alejamiento no será efectivo hasta el segundo intento, después de la procesión; don Víctor está a punto de disparar contra don Álvaro cuando lo ve salir de la habitación de su mujer, y dispara efectivamente en el duelo...

La funcionalidad de los personajes está, pues, organizada en sus manifestaciones textuales con toda minuciosidad para conseguir que el mensaje sea eficaz y que el ritmo de la novela sea el adecuado a ese mensaje. El desdoblamiento de los Actantes es paralelo a la reiteración de las acciones que expresan una misma función, y también a la superposición de los símbolos literarios, iconográficos y connotativos. Los recursos para describir y fijar a los personajes en su funcionalidad son recurrentes, como las unidades fónicas de la rima en el poema. También es paralelo el tratamiento del tiempo y del espacio, como vamos a comprobar al analizar estas unidades sintácticas.

PRESENTACIÓN DE ANA OZORES

En la novela realista hay personajes que son «fijos» en relación al ambiente social, que en realidad crean, y otros que son «móviles» porque se transforman en la historia.

Los personajes «fijos» constituyen una especie de retablo en relación al cual cobra sentido la historia, puesto que dan forma a unos modos sociales y a una ideología, en la que el héroe se sitúa para asumir sus normas o para rebelarse contra ellas.

Las tías de Ana, los Vegallana, Visita y Obdulia, los Páez, los Carraspique, el Cabildo, doña Paula, los criados, etc., forman la sociedad de Vetusta a la que se incorpora Ana, y encarnan unas formas de conducta social que están fijadas cuando se abre la novela y persisten cuando acaba. Son personajes con tratamiento de objetos, porque no interesan más que en dimensión testimonial, en su capacidad para crear ambiente. Por el contrario, los personajes móviles son sujetos de la historia y cambian con sus peripecias.

Los personajes fijos hacen una vida diaria que suele narrarse diegéticamente, porque se repite en sus hechos y no suele ocurrirles nada fuera de lo normal. Visita y Obdulia, por ejemplo, dan la impresión de que siempre han hecho lo mismo y de que siempre seguirán haciéndolo: tertulias, excursiones, teatro, meriendas, bailes; pertenecen a los que están, los establecidos, los que imponen las formas, los que valoran y juzgan porque disponen de las pesas y medidas válidas en esa sociedad. Frente a ellas, los que llegan, los que tratan de integrarse, son juzgados por su adaptación a las costumbres, por su aceptación de los cánones.

Los cuatro personajes principales de *La Regenta* son nuevos en la sociedad: don Álvaro pertenece a ella, incluso tiene asumida la función de tenorio oficial, pero hace viajes continuamente y trae modos y modas de Madrid y hasta de París; don Víctor es aragonés, aunque él se siente integrado totalmente en la vida vetustense; don Fermín es un «hombre nuevo» pro-

cedente del monte; y Ana, aunque tenía sus raíces en Vetusta, es extraña en todo a su sociedad.

Ana es un personaje esencialmente móvil, extraña a la sociedad y, a la vez, centro de las miradas de todos. Sus pasos serán comentados, su aspecto físico será notado y admirado, su conducta estará sometida a un análisis riguroso y se desorbitará para bien y para mal. Su carácter extrasocial es tan destacado que sería posible una interpretación de *La Regenta* como una secuencia de Fracaso vivida por un héroe que sigue un proceso de integración en unos modos sociales, en unos cánones de conducta.

Celedonio, el primer personaje que aparece en la novela, es el primero que habla de Ana y también será el último; el narrador alude rápidamente a Anita a propósito de contar la admiración que por ella siente Bermúdez; varias personas la ven en la Catedral el primer día y luego comentarán en días sucesivos sobre el hecho; por fin, Ana será enfocada directamente en un primer plano y ocupará el discurso en muchos capítulos. Cualquiera de sus movimientos surtirá el efecto de una piedra caída en aguas mansas: será noticia en todos los círculos de la ciudad; en la catedral, en el casino, en el paseo, en las casas y palacios; don Álvaro se lo dice como una galantería, pero es un hecho en el relato: «señora, usted dondequiera que esté tiene que llamar la atención, aun del más distraído» (236).

La presentación de Ana se hace exterior e interiormente, porque además de ser el centro de los comentarios de la ciudad, es también su propio centro. El narrador la toma como tema principal; si cede la palabra o el foco a algún personaje, éste habla de Ana; y si se la cede a Ana, ésta reflexiona invariablemente sobre sí misma. La mayor preocupación de Anita y su tema preferido es ella misma: no le interesa nada que no sea su propio aburrimiento, su salud, sus perspectivas de futuro, su vida presente y la revisión del pasado. Y la tragedia más honda de esta mujer consiste en que no se siente satisfecha de su pasado; duda y rectifica continuamente sobre su presente y no puede proyectar el futuro a medida de sus deseos porque está condicionada por decisiones anteriores, por ejemplo, el matri-

monio. A pesar de este análisis constante que hace de sí misma, la vida se le escapa de las manos sin que ella pueda orientarla a su gusto: decide ser una esposa modelo («¡qué de proyectos! ¡qué de horizontes color de rosa! Y siempre, siempre juntos Víctor y ella», 72) y resulta una adúltera, causa de la muerte de su marido; decide ser ama de casa («no había más refugio que el hogar. La casa también tenía su poesía. Ana se esforzó en encontrársela... comenzó a trabajar en la casa con afán»), pero «a los ocho días comprendió que aquello era una hipocresía mayor que todas. Las labores de la casa estaban hechas en poco tiempo. ¿Por qué fingirse a sí misma satisfecha con una actividad insuficiente, insignificante, que no distraía el pensamiento ni media hora?» (706). La literatura, que pudo haber sido un entretenimiento para sus ocios, es abandonada debido a una repulsa general de la sociedad. La religión, donde piensa encontrar fuerzas para sostenerse en sus principios éticos, le servirá de poco en las circunstancias en que la vive. Y así van cerrándosele a esta mujer todos los caminos.

Ana se va convirtiendo progresivamente en un personaje dramático, intensamente trágico a medida que avanza su presentación, al que todo le sobra excepto aquello que conduce al desastre final. «Clarín» ha ido preparando a su protagonista de la misma manera en que Echegaray decía que preparaba sus dramas: «elijo una pasión, tomo una idea, y la infundo cual densa dinamita, en lo profundo de un alma...», luego le cierra todas las salidas y espera que explote, como es lógico. *Mutatis mutandis*, el personaje de Ana Ozores está construido así, como un sujeto de desgracias que camina hacia el desastre: no ha conocido a su madre; es maltratada por una niñera; es prácticamente abandonada por el padre; no tiene familia alguna después de la desaparición de sus tías, a las que tampoco echa de menos; no tiene el amor de su marido, sino una especie de afecto paternal; no tiene hijos; no tiene amigos; no tiene preocupaciones ni de trabajo ni económicas; le falla la religión; abandona la literatura; por no tener, hasta carece de recuerdos amables: ¿qué puede hacer si no es pensar en don Álvaro obsesivamente, si está hecha para ello?

Algunas de las carencias que Ana tiene pueden ser valoradas positivamente: el no tener preocupaciones económicas le impide estar ocupada, pero la libra de problemas; otras carencias pudieron ser superadas, por ejemplo mediante el amor a su padre pudo haber tenido buenos recuerdos de su adolescencia, o pudo haber entablado amistad con alguien, o persistir en su afición a la literatura, etc. Nada de esto sucede porque el personaje está concebido y presentado para ser sujeto de un proceso de degradación y de una secuencia de Fracaso.

Considerando el conjunto de sus cualidades y de sus actividades, podemos afirmar que Ana Ozores, como protagonista de *La Regenta,* es un personaje que no llega a alcanzar la madurez de una persona, y cuyo horizonte vital es el propio de la infancia: ella misma; todo lo espera de los demás. No sabe vivir sola ni organizarse con un mínimo de prudencia pragmática para convivir e interpretar la vida de los demás. Busca siempre la tutela de alguien que la proteja: cuando muere su padre, clama por sus tías; se casa con don Víctor para conseguir seguridad, al menos económica; luego busca la tutela de don Fermín, «el hermano mayor del alma», y se confía totalmente a su dirección: «haré todo lo que usted manda: no ya por sumisión, por egoísmo, porque está visto que no sé disponer de mí; prefiero que me mande usted. Yo quiero volver a ser niña, empezar mi educación, ser algo de una vez» (514). Y esto lo dice una mujer casada, a sus veintisiete años. Creo que no anda fuera de la lógica el interpretar a Ana como un personaje inmaduro, profundamente narcisista.

Con don Álvaro se equivoca también de medio a medio: espera que la ame toda la vida, cuando cualquiera mínimamente avisado sabe que un tenorio es incapaz de amor ni de responsabilidad: «ya estaba convencida: don Álvaro no quería vencerla por capricho, sino por verdadero amor; de fijo aquel hombre hubiera preferido encontrarla soltera. En rigor don Víctor era un respetable estorbo» (366).

Ana resulta un personaje patético por esa falta de juicio, por esa ingenuidad infantil que la lleva a calibrar los sentimientos de los demás según su propia conveniencia. Es la protago-

nista inevitable: mirada por todos, centro de la atención propia y de los demás, víctima por excelencia, dramática por naturaleza.

El discurso de *La Regenta* va confirmando en el lector las expectativas creadas desde el momento de la aparición del personaje: Ana camina inexorable hacia el desastre final, pero en ningún momento la acción se explica en forma determinista.

En la historia de la novela occidental son pocos los héroes que asumen los valores de una sociedad para justificarlos o defenderlos. Más frecuente es el héroe (otra cosa ocurre en la épica, como ha destacado Lukács) que se enfrenta con los valores establecidos oponiendo a ellos su propio modo de pensar y de sentir. El héroe novelesco es un héroe trágico que lucha con formas sociales que le son extrañas y que, por lo general, resulta vencido. El héroe pasa automáticamente a ser la víctima, y es sabido que el lector se identifica más con el vencido que con el vencedor, independientemente de quién tenga la razón.

Razonablemente no podemos estar conformes con la conducta de Ana (y no me refiero a una valoración ética, sino a unos límites de búsqueda de la felicidad), aunque simpaticemos con ella porque nos conmueve humillada y vencida en ese desastroso final.

«Clarín» tampoco le da la razón: el adulterio no es ningún medio adecuado para superar la infelicidad; es preciso plantear la vida de un modo distinto a como la plantea Ana, es necesaria otra conducta.

Raskolnikov intenta justificar su crimen en una sociedad en la que se cierran las salidas dignas a los jóvenes universitarios. Dostoievski sitúa la acción en un caso límite: un joven intelectual quiere ayudar a su familia e impedir la prostitución de su querida hermana, y no encuentra otro camino que matar a una vieja prestamista. *La Regenta* repasa las posibilidades de justificar un adulterio en una situación límite: una joven, desgraciada, hermosa, malcasada («una hermosa mujer, desocupada, en la flor de la edad y sin amor», 315, dirá don Álvaro) sostiene una larga lucha agotadora, hasta que por fin es seducida.

Dostoievski no justifica el crimen ni en el caso límite, y «Clarín» no justifica el adulterio ni en la situación límite. Teóricamente no puede justificarse el asesinato, y teóricamente no puede justificarse el adulterio, por más que las simpatías del autor y del lector se inclinen más a Raskolnikov que a la vieja prestamista, más a Ana que a don Víctor. El juicio general de la novela, a pesar de encuadrarse en las coordenadas de tiempo y espacio, y, sobre todo, de personaje, que lo concretan, no puede estar condicionado por la anécdota. «Clarín» actúa como jurista: era catedrático de Derecho Romano y explicaba Derecho Natural.

La Regenta cuenta la historia de un adulterio como un proceso de degradación personal de la protagonista. La conducta de una mujer, entre el cepo del marido y el falso idealismo de unos falsos sentimientos, es la historia en síntesis que narra la novela. El interés que suscita procede de que en ese personaje coinciden de modo original las ideas más significativas de una época y de una situación histórica [6] que necesitaba una revisión urgente respecto al papel y responsabilidad que las mujeres debían asumir en la sociedad liberal. «Clarín» plantea el problema y nos hace ver que la solución no es posible por vía sentimental, que hay que renovar los planteamientos.

Ana es el personaje central de *La Regenta* y así está concebido y diseñado por su autor. Vamos a analizar seguidamente la forma concreta en que la presenta. De momento, la impresión general nos descubre una mujer inmadura, incauta, un buen ejemplo de lo que no puede hacerse. El modelo de sociedad en que se sitúa no perdona a los incautos. Ésta es la enseñanza que parece deducirse hasta ahora y que parece una moraleja de fábula. Pero es mucho más.

DESCRIPCIÓN FÍSICA DE ANA

La descripción física de los personajes se ha considerado desde Balzac como uno de los recursos del discurso realista, es

[6] Vid. Eco, U., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1975, pág. 220.

decir, como uno de los signos generadores de realismo. A pesar de lo que se ha dicho, y a pesar de la apariencia de realidad, no podemos admitir que el personaje se construya como una copia directa de una persona; el autor no parte de una actitud de observación para trasladar a sus personajes los rasgos físicos de las personas que conoce, sino que sigue otro camino: proyecta una idea que inviste con un personaje al que presenta con unos determinados rasgos que pueden coincidir con los de personas reales. Los rasgos físicos —tomados de una realidad en forma directa o analógica— son en el discurso novelesco signos caracterizadores de la función que desempeñan los personajes en la historia, y forman un sistema cuyas unidades significan por sí mismas (tienen un significado admitido socialmente) y, sobre todo por oposición dentro de la misma obra.

El procedimiento no es exclusivo de «Clarín», aunque lo verificaremos en los límites de *La Regenta,* sino que es general a la novela realista hasta el punto de que las oposiciones se repiten en muchos relatos con el mismo valor. Los rasgos físicos, tomados como signos de caracterización, han acumulado connotaciones más o menos estables, procedentes de los valores simbólicos que adquieren en las oposiciones: es difícil encontrar en un relato realista un personaje malvado que tenga los ojos azules y de mirar franco.

Los rasgos físicos han adquirido en la novela realista un valor fisionómico y son indicio del carácter del personaje, de sus hábitos psicológicos y de su actitud intelectual. El tratado *Physiognomica,* atribuido a Aristóteles, habla de la correspondencia entre determinados caracteres somáticos y las disposiciones psicológicas de los hombres; es una teoría que ha sufrido altos y bajos en su aceptación histórica, y que adquiere en el siglo XIX gran relieve en la teoría naturalista de Taine y en las novelas de Zola y Balzac. En *La Regenta* tiene gran importancia la connotación psicológica de los caracteres físicos, sobre todo en el diseño de la figura de don Fermín.

La descripción fisionómica es necesariamente reductora: no detalla exhaustivamente los rasgos de los personajes, se limita a destacar dos o tres, sobre los que opone las diferentes funcio-

nes de los actantes. La caracterización, limitada a unos rasgos, se basa en considerarlos como unidades de un sistema cerrado, en el que, como en todo sistema sémico, el significado procede de las oposiciones en que se sitúen.

«Clarín» caracteriza a sus personajes por la mirada, por el color de los ojos y por la forma de mirar. El movimiento y abertura de los ojos, la dirección de la mirada, de frente, desde arriba, desde abajo, la caída de los párpados, etc., sirven para expresar un estado de ánimo, un determinado carácter, un modo de ser, pero además estos rasgos se semiotizan por relación a la función de los personajes. La mirada «suave y dulce» de Ana adquiere su pleno significado por oposición a la «mirada cortante» de don Fermín (víctima / victimario); la forma «apasionada» en que mira Ana, contrasta con la mirada «fría» de don Álvaro (amor / cálculo); los ojos «garzos» de la Regenta son signos de bondad frente a los ojos «verdes» de don Fermín, que lo son de malicia, o frente a los ojos grises, «de color indefinido», de don Álvaro, o los ojos de un «azul claro y frío» que tiene doña Paula y que significan maldad.

Los rasgos físicos, así semiotizados [7], se ponen en relación de coherencia con el personaje, y sería sorprendente y absurdo que don Álvaro se describiese con ojos cándidos, bondadosos y apasionados.

El valor que tiene la mirada como signo de un estado de ánimo o de una conducta, es interpretado inmediatamente por el lector y hasta por los mismos personajes; Ana es capaz de leer muchas cosas en la mirada de sus adoradores: don Álvaro tenía «los ojos grises, sin color definido, transparentes, fríos casi siempre, que de pronto se encendían como el fanal de un faro, diciendo con sus llamaradas desvergüenzas» (349); en los ojos del Magistral Ana «no encontraba más que el telón de carne blanca que los cubría, aquellos párpados insignificantes, que ni

[7] «Clarín» es perfectamente consciente de esta relación, pues hablando de Galdós y de su habilidad para pintar personajes femeninos, y a propósito de *La desheredada*, afirma que «la relación fisiológica del cuerpo y del temperamento en el espíritu no está olvidada (como suele suceder en los más de los autores)» (*Galdós*, ya citada, pág. 130).

discreción expresaban siquiera» (350), pero «al conversar... miraba también a la Regenta, porque entonces sus ojos no eran más que un modo de puntuación de las palabras; allí no había sentimiento, no había más que inteligencia y ortografía».

El valor iconográfico de la mirada (interpretado a medias por Ana y el narrador, porque algunos de los juicios anteriores no parece que puedan ser formulados por Anita inmediatamente después de la primera confesión, que tan encantada la había dejado) es muy claro: un tenorio irresponsable, frío, pero apasionado desvergonzadamente de vez en cuando, se refleja en esos ojos y ese mirar de Mesía; un confesor que funcionalmente actúa como seductor, tiene que disimular su actitud bajando los párpados, o expresando inteligencia, no sentimiento.

Aparte de lo referente a la mirada y a los ojos, el retrato físico de Ana no es muy detallado, sobre todo, si lo comparamos con el de don Fermín. La Regenta se presenta en conjunto, como una mujer hermosa, y sólo se enumeran en forma discontinua en el texto algunos detalles de esa belleza: no hay un retrato directo hecho por el narrador como lo hay para el Magistral.

Celedonio considera a Anita como «una guapísima señora», y su juicio coincide con el de la mayoría y se repite muchas veces a lo largo del discurso por unos y otros, y es que la «belleza» pasa a ser rasgo funcional para este personaje: si Ana no fuese hermosa, no suscitaría las pasiones y rivalidades que constituyen la anécdota de la novela.

Por los detalles que se describen, la belleza de Ana responde a la exigida por los cánones decimonónicos. En el capítulo tercero, y mientras Ana prepara la confesión, el narrador observa que «su abundante cabellera de un castaño no muy oscuro, le caía en ondas sobre la espalda y llegaba hasta el asiento de la mecedora»; en otro pasaje observará que «el cabello ondeante era entre rubio y castaño» (114); sabemos que Obdulia envidia a Ana «las formas y el cutis»; sabemos que tenía la tez blanca y el cuerpo también, los pies rollizos y pequeños, la cadera graciosa y robusta, con «formas de Venus algo flamenca» (68), y que su cabeza era «pequeña y rizada» (95). Todos estos datos

los interpretamos en sentido descriptivo únicamente y como explicaciones de la afirmación general de que Ana era hermosa, que es el rasgo funcional.

La reiteración del rasgo «belleza» se realiza en el texto de formas diversas, matizando actitudes y juicios: «el elemento masculino notó mucho antes que el femenino la extraordinaria belleza de Anita» (114), lo cual parece lógico; Trabuco dice que Ana se parece a la «Venus del Nilo» (lo que dada la cultura de Ronzal es también lógico); la voz general dice que Ana se parece a la Virgen de la Silla (206; 665; 679)[8]. Ana es consciente de su belleza y «encontraba exquisito deleite en verificar la justicia de aquellas alabanzas. Era verdad. Era hermosa» (121); «era verdad, ella se parecía a la Virgen, a la Virgen de la Silla, pero le faltaba el Niño» (665).

Ana tiene la cara dulce, apacible, con algo de pasión sólo en los ojos, contenida a la sombra de las pestañas, la barba redonda y pura, como explica Visita valorándola como mercancía cotizable para el don Juan (206).

La insistencia en los detalles, siempre los mismos, y en la imagen de conjunto hay que interpretarla como recurso estilístico que subraya la importancia funcional del rasgo «belleza».

LA PERSONALIDAD DE ANA OZORES

Ana es un personaje literario muy complejo. Su carácter y sus sentimientos los conocemos con profundidad y con amplitud porque el narrador la hace objeto frecuente de sus reflexiones y la utiliza también con frecuencia como «foco de reflexión», es decir, la vemos a ella y vemos su entorno a través de ella.

---

[8] Parece que se refiere a la Virgen de la Silla de Rafael, no a la de Memling que se conserva en la sacristía de la Catedral de Granada. El detalle de la barba redonda, del mirar apacible, de la cara dulce, parece confirmarlo, ya que la Virgen de Memling tiene una típica cara gótica, alargada, de barbilla más bien puntiaguda y cuya mirada se oculta por los párpados bajos; mucho más hierática que la de Rafael.

Los rasgos de su carácter se manifiestan en sus acciones, en sus reflexiones y en su conducta con su marido, con su confesor, con sus amigos, consigo misma.

Una de las actitudes más destacadas en la personalidad de Ana es la *distancia* que adopta respecto a los demás. Visitación explica muy bien cómo la Regenta guarda su intimidad: «su amiga, sí. ¿Íntima? Ella no tiene más intimidades que las de dentro de su cabeza. Tiene ese defectillo; es muy cavilosa, y todo se lo guarda... a no ser que ahora se lo cuente al Magistral...» (209). Y al Magistral no se lo llega a contar, porque, a pesar de ser el único intento de comunicación cordial que Ana realiza, no se decide nunca a abrirle totalmente su intimidad y pedirle ayuda para vencer la tentación que realmente le preocupaba: la inclinación amorosa por don Álvaro.

Las causas de ese distanciamiento ante su padre, ante las tías, ante el confesor, ante las amigas, ante el marido..., pueden encontrarse en la infancia, que para eso se nos cuenta: al quedar huérfana de madre, Ana se siente siempre como una extraña en todos los ambientes, «tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados. Ni madre ni hijos» (63), y no llegará a arraigar ni a sentirse a gusto en ningún sitio, ni con nadie. Desconfía de los demás y no se siente comprendida, y, además, no sabrá nunca interpretar los sentimientos e intereses que suscita.

Durante la infancia sufre el abandono de su padre y las severidades hipócritas de su aya, doña Camila. Al recordarlas, veinte años más tarde, cuando tiene veintisiete y está casada y a muchos kilómetros de Loreto (es decir, alejada temporal, espacial, y parece que psíquicamente), aquellos recuerdos «la sublevaban todavía y le inspiraban una dulcísima lástima de sí misma» (63), es decir, todavía eran válidos para influir en la conducta actual.

El alejamiento, la soledad, la desconfianza y la lástima de sí misma son las cuatro notas —causas y efectos recíprocamente— que se inician en la infancia y que persistirán en toda la vida de Ana Ozores, creando una actitud de *temor* que será el móvil oculto de su conducta, biológicamente adulta, pero psíquicamente infantil e inmadura.

En Madrid y en Loreto, mientras vive con su padre, goza de una gran libertad: lee lo que quiere, asiste a las tertulias, desarrolla sus aficiones literarias, pasea por el bosque..., pero no se siente feliz, por su exaltación de adolescente y porque invariablemente desea lo que no tiene e ignora lo que tiene.

Ana no llega nunca a intimar con su padre, al que ve como un extraño, no le tiene el menor cariño y cuando muere, «la pérdida de su padre la asustó más que la afligió» (104), y «aquella pobre niña, huérfana y enferma», «sintió un egoísmo horrible, lleno de remordimientos. Más que la muerte de su padre, le dolía entonces su abandono que la aterraba». Su comportamiento es totalmente infantil: «dio gritos, se asustó mucho, se sintió cobarde; llorando y con las manos en cruz, pidió que llamaran a sus tías» (105).

El traslado a Vetusta y el caer bajo la férula de sus tías es una decisión que Ana toma movida por el temor a la soledad. Ana es la típica mujer decimonónica, incapaz de valerse por sí misma; es una personalidad inmadura, y así seguirá, a pesar de las apariencias.

Una vez que en Vetusta se recupera de la enfermedad, e inicia el proceso de integración en «la clase», Ana repasa sus posibilidades; «quería emanciparse, pero ¿cómo? No podía ganarse la vida trabajando... no había manera decorosa de salir de allí a no ser el matrimonio o el convento» (112).

El trabajo lo descarta Ana *a priori* (a pesar de que su madre vivía de su trabajo), el convento lo rechazará Ripamilán, el confesor, porque afirma que Ana no tiene madera de monja. En cuanto al matrimonio, doña Águeda y doña Anuncia le hacen saber que, a pesar de su belleza, no puede pretender que la corteje un joven aristócrata porque éstos se casan con jóvenes ricas, aunque sean feas.

En esta situación Ana se repliega sobre sí misma y adopta una actitud de desprecio y de desdén ante los jóvenes, «se creía superior a los que la rodeaban» (127). El sentimiento de superioridad (originado como reacción a su pobreza) y la inhibición subsiguiente, sitúa a Ana definitivamente en un distanciamiento respecto a la sociedad. Acompaña a sus tías a visitas y paseos y

«si alguno había querido tratarla como a Obdulia pronto había encontrado un desdén altivo y una ironía cruel capaces de helar una brasa» (135). El mismo Mesía es considerado por aquella época simplemente como «el menos tonto» (125) y pronto olvidado.

La distancia adoptada por Ana procede de la inseguridad surgida en la infancia y del orgullo herido en la adolescencia ante el hecho de que su pobreza impedirá que la pretendan. El desdén y la ironía le crean a Ana fama de virtuosa y una aureola de admiración, de las que se siente muy halagada y por las que se siente protegida. Es un rasgo de su carácter que explica la escena del Parque, cuando huye de don Álvaro, y también explica la conducta de éste, porque de una parte «aquel supersticioso respeto que inspiraba a Vetusta la virtud de la Regenta era, bien lo conocía él, para aguijonearle el deseo, para empeñarse más y más» (175), y de otra, cuando puede iniciar el ataque, «no pudo hablar. No pudo detenerse. Tuvo miedo de su víctima. La superstición vetustense respecto de la virtud de Ana la sintió él en sí (...), él huir, ¡lo que nunca había hecho! Tenía miedo. ¡La primera vez! » (251).

La actitud de desdén frente a los hombres es en Ana un tanto contradictoria con la actitud que toma respecto a las críticas que la sociedad hace de sus aficiones a la literatura. En Vetusta se rechaza a las literatas, sin paliativos, «tan general y viva fue la protesta del gran mundo de Vetusta contra los conatos literarios de Ana, que ella misma se creyó en ridículo, y engañada por la vanidad» (123). En vez de reaccionar con una afirmación de sus inclinaciones, o superar las críticas con el desdén, Ana se somete totalmente a la censura y deja de escribir.

La explicación para esta contradicción en la conducta de Ana quizá haya que buscarla en una identificación inconsciente con los valores de aquella sociedad a la que está incorporada: mientras que la virtud es halagada, la literatura es ridiculizada. El mérito de la virtud lo reconocen hasta los más libertinos, como don Álvaro; el valor de la literatura no se admite, al menos para las mujeres, en la culta sociedad de la noble Vetusta.

Rechazado el trabajo, y rechazado el convento, queda el matrimonio, a pesar de las limitaciones con que se presenta, como salida para emanciparse. Ana tiene varios enamorados: la aman de lejos el poeta Trifón Cármenes y el historiador Bermúdez, aunque ella no llega a enterarse. Tampoco sabemos si estos dos iluminados de Cupido lo eran desde que Ana llega a Oviedo soltera, o desde que vuelve casada. De Trifón sabemos que irritaba a don Álvaro porque «otros dos años había empleado en merecer el poeta Trifón Cármenes, enamorado líricamente de la Regenta... y era muy ridículo coincidir con tamaño personaje en la fecha de las operaciones y en el sistema de ataque» (176). Con todo, no es cuestión de fechas, ni de rivalidades, no parece que ninguno de los dos pudiese llevar a Ana al altar, porque la actitud de ella no deja lugar a dudas: de Trifón dice «qué distraído es ese poetilla de *El Lábaro*. Deben tenerlo muy preocupado los consonantes» (176), y del infeliz don Saturnino comenta: «no sé cómo ese don Saturno puede saber tanto, parece un mentecato» (28).

Además de estos dos enamorados de menos relieve, se presentan dos pretendientes serios: el indiano más rico de la Colonia, don Frutos Redondo, y el digno magistrado de la Audiencia, don Víctor Quintanar, aragonés y cumplido caballero.

El comportamiento de Ana es bastante ladino en este asunto. Conoce por Frígilis y Ripamilán las pretensiones de Quintanar, pero no dice nada a sus tías, ni siquiera cuando ellas se indignan porque no se muere de gusto al saber que don Frutos la ha pedido en matrimonio; está encerrada ocho días sin soltar prenda. La actitud de Ana respecto a sus tías es de evidente distancia, no tiene ninguna confianza con ellas.

Decidida a casarse con don Víctor, sabe muy bien a qué se expone, y reflexiona: «¿no es una temeridad casarse sin amor? No amaba a don Víctor, tampoco debía casarse con él» (129), pero «su miseria, su abandono, le preocupaban más que todo» (121). Don Víctor es para Ana la posibilidad de vivir segura y dignamente, y ella lo reconoce después de casada: «aquel noble esposo a quien ella debía la dignidad y la independencia de su vida, bien merecía la abnegación constante a que ella estaba

resuelta» (77), pero además «Ana pensaba que no había entre toda aquella muchedumbre que admiraba su hermosura, otro más digno de poseerla que aquel don Víctor» (134). Cuando marcha de viaje con su flamante marido, Ana reflexiona sobre su situación y piensa que «era un crimen... pensar en otros hombres» (136). Ha conseguido la seguridad a cambio de la libertad: el matrimonio cierra la etapa de miseria, de incertidumbre, de abandono. Don Víctor significa la seguridad, la posición social clara, la dignidad. Ana sabe lo que elige, por qué lo elige y a qué se compromete. La elección le proporciona algo que no tenía: la seguridad, pero compromete a Ana en su libertad amorosa.

Una vez conseguida la seguridad, cabe que Ana se haga adulta y adquiera la madurez psíquica cuya manifestación más inmediata sería el no ocupar el centro total y absoluto de sus propias preocupaciones: pensar algo en su marido, en los criados, en los demás... No es así. Se inician nuevos temores por el futuro y se produce un desequilibrio afectivo que demuestra que el matrimonio no es una buena solución para remediar situaciones de pobreza o de inseguridad, porque trae problemas en sí mismo. En todo caso se consigue sustituir unos temores por otros, unos problemas por otros.

Han pasado ocho años desde la boda y el matrimonio Quintanar lleva un tiempo (¿dos años?) asentado en Vetusta, después de haber recorrido varias capitales (Granada, Valladolid, Zaragoza), en todas las cuales Ana se sintió desgraciada y enferma.

Han muerto las tías, Ana y su marido viven en el caserón de los Ozores y se relacionan con toda la buena sociedad vetustense. Un panorama de equilibrio y de felicidad parece envolver a Ana. Narrativamente suele ocurrir en estas situaciones que un agente externo rompe el equilibrio, y el relato se centra en la lucha por recuperarlo. Aquí no ocurre esto, porque el desequilibrio es rasgo esencial del personaje protagonista y el relato se plantea no sobre acciones, sino sobre las situaciones que crea ese carácter en las circunstancias por las que atraviesa su vida.

Ana no es feliz y no se conforma, como hicieron tantas y tantas mujeres en la vida; ella busca afanosamente la felicidad, porque es un personaje literario proyectado para esa búsqueda.

A pesar de la aparente armonía, el matrimonio Quintanar no tiene unas relaciones normales, y todos lo saben (Frígilis, don Cayetano, don Álvaro, Visitación...); además no tienen hijos («si yo tuviera un hijo...», 69) y Ana confiesa que «sería hipócrita si aseguraba que bastaba para colmar los anhelos que sentía, el cariño suave, frío, prosaico, distraído de Quintanar» (481).

A esto hay que sumar para comprender la historia, algunos rasgos que observamos en la personalidad de Anita y que nos inducen a pensar que sufre un claro complejo narcisista, típico de la edad psíquica por la que atraviesa y que se manifiesta en varios hechos, principalmente en su modo de asumir el amor, la religión y las relaciones con los demás.

Ana tiene veintisiete años y se cree vieja. La recreación en la propia belleza es un hecho, según hemos comprobado; el temor al paso del tiempo y a la pérdida de la juventud lo experimenta Ana hondamente porque, consciente o inconscientemente, sabe o siente que su valor como persona radica en su belleza (nunca nadie la había atendido por otra razón), y ésta pasa con la juventud. De esos sentimientos de recreación en la belleza y de temor a perderla procede la angustia ante el paso del tiempo: «tenía veintisiete años; la juventud huía; veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez, a que ya estaba llamando» (247). La vivencia angustiada del paso del tiempo crea una situación moralmente peligrosa, una crisis típica que puede inclinar a quienes la sienten a conductas que en otras circunstancias rechazarían.

Es posible que en este sentimiento del paso del tiempo se refleje una actitud vital de «Clarín», porque insistentemente enfrenta a sus personajes con la edad: don Víctor y lo mismo don Álvaro se consideran viejos para el amor a los cuarenta años y un pico misterioso; don Víctor ocho años después (cincuenta que parecían sesenta pero muy bien llevados (?)) se califica de venerable anciano. Es posible también que sea la tónica general de la época en que se escribe la novela. Se trataría de un dato pragmático, sin duda; pero en el personaje de Anita, sus consideraciones sobre la edad y su preocupación por el tiempo, se

convierten en rasgos funcionales de su carácter, que la empujan hacia un modo de actuar.

Si la vida matrimonial de la Regenta fuese otra, o si tuviese hijos, probablemente no tendría esa disposición ante la inexorable desaparición de su belleza y de su juventud, y probablemente no estaría tan indefensa ante sus propias inclinaciones.

«Clarín» insiste en algunos datos que han motivado que su novela sea considerada por algunos críticos como «naturalista». Ana es una mujer sexualmente insatisfecha, y siente que necesita algo más que el amor paternal de su marido: «ella sentía más y más cada vez, gritos formidables de la naturaleza, que la arrastraban a no sabía qué abismos oscuros, donde no quería caer» (433); sentía «una gran tentación que la empujaba al adulterio» (433); «...aquellas emociones de piedad exaltada y de la carne rebelde y desabrida, quería palabras dulces, intimidad cordial, el calor de la familia... algo más... aunque la avergonzaba vagamente el quererlo, quería... no sabía qué..., a que tenía derecho» (667); varias veces habla de «los derechos de la carne, derechos de la hermosura» (248).

Esta insistencia en plantear el amor como una necesidad material, hacen que destaque la funcionalidad de don Fermín, cuya descripción física es minuciosa; sobre él se crean expectativas favorables para un desenlace que esté de acuerdo con los principios biologistas. Sin embargo, la novela discurrirá por otros caminos y se impondrá el amor idealizado del don Juan, que está envejecido y caduco, y que tiene la misma edad de don Víctor cuando se casa. Don Fermín, con treinta y seis años, es vigoroso, fuerte y lleno de vida: un amante ideal desde una perspectiva naturalista. El enfrentamiento entre los dos virtuales amantes no se plantea, sin embargo, en *La Regenta* en términos de fuerza física. Es quizá el naturalismo a la española, pues lo encontramos también en el conflicto central de *Los pazos de Ulloa,* relato en el que don Pedro Moscoso busca una buena moza, con abundantes glóbulos rojos, para madre de sus hijos, y la encuentra; pero se casa con una hermana, Nucha, débil y poca cosa, pero virtuosa: el planteamiento naturalista deriva

hacia un desenlace idealista en el que se valora más la virtud que la fuerza física.

Ana debería enamorarse de don Fermín, si la novela siguiese pautas narrativas naturalistas, pero, en el tiempo en que se escribe, el tema era demasiado sorprendente, ese desenlace sería impensable. Pudo haber seguido otros caminos: que el fuerte y vigoroso fuese don Álvaro y que el sacerdote atrajese a Ana por su bondad o por su inteligencia, o por su virtud, como ocurre en *Doña Luz*, de J. Valera, y el conflicto podría plantearse en los términos que el autor quisiera, pero en *La Regenta* nada de esto aparece.

Las relaciones de Ana con su marido no son nunca normales. Al pensar en su luna de miel «recordaba que las delicias materiales, irremediables, la avergonzaban (...), el gozar sin querer junto a aquel hombre le sonaba como la frase del miércoles de ceniza *¡quia pulvis es!*, le remordía la conciencia de no quererle como marido, de no desear sus caricias» (248). No es de extrañar que ante esa disposición de Ana, el pobre magistrado, que tampoco era muy constante en lides amorosas, según cuenta a don Álvaro, se cansase pronto de hacer el galán y pasase a hacer el barba.

Don Víctor es una figura patética, defraudado desde el principio, aunque no lo advierte y, por tanto, no se queja; toma la vida como viene entreteniéndose en aficiones como la caza, la carpintería, el teatro, los artilugios...

En resumen, desde un principio, don Víctor es más un padre que un marido, y «lo que es como padre se había hecho querer; no podía ella acostarse sin un beso de su marido en la frente» (248). Ana, que siempre fue perezosa, propone la separación, que su marido acepta ante el comentario irónico del narrador: «si algo faltaba antes para la completa armonía de aquella pareja, ya estaba colmada la felicidad doméstica (...) el matrimonio mejor avenido del mundo dividió el lecho» (75), con indudables ventajas, eso sí, ella podía dormir la mañana, él podía salir a cazar tan temprano como quisiera y además podía dormir cerca de sus pájaros.

La actitud de Ana en el matrimonio es un tanto ambigua: se avergüenza de sentir placer con su marido, propone la separación del lecho y luego reclama los derechos de la carne y siente que quiere algo más que amor paternal en su marido. Hay un egoísmo indudable en tal actitud ante el marido, que se explicaría por la irresistible inclinación que Ana siente por don Álvaro.

La misma actitud egocentrista mantiene la Regenta en sus vivencias religiosas. Se sentía halagada por la fama de virtuosa que había alcanzado y cree que por esta razón, o sin razón, merece una atención directa de Dios:

> esta idea, que no aplicaba con entera fe a los demás, la creía evidente en lo que a ella misma le importaba; estaba segura de que Dios le daba de cuando en cuando avisos, le presentaba coincidencias para que ella aprovechase ocasiones, oyese lecciones y consejos. Tal vez era esto lo más profundo en la fe religiosa de Ana; creía en una atención directa, ostensible y singular de Dios a los actos de su vida, a su destino, a sus dolores y a sus placeres... se creía en sus momentos de fe egoísta admirada por el Ojo invisible de la Providencia. El que todo lo ve y la veía a ella, estaba satisfecho, y la vanidad de la Regenta necesitaba esta convicción para no dejarse llevar de otros instintos (447).

El fallo de don Fermín no debió parecerle a Ana un fallo humano, sino un abandono por parte de la Providencia en aquella atención directa que ella tenía y merecía. Es, como directamente dice el narrador, un sentido egoísta de la religión.

El carácter de Ana Ozores no se explica sin tener en cuenta ese complejo narcisista que se concreta en tres actitudes: temor a la pérdida de la belleza, egoísmo en las relaciones amorosas, egocentrismo en el sentimiento religioso. El desequilibrio afectivo es algo que el personaje lleva dentro, que vertebra toda su funcionalidad y que se manifiesta en toda su vida de relación con los demás personajes del relato.

Don Víctor en su inconsciente parece que prevé el adulterio y toma postura desde el comienzo del discurso: «si mi mujer fuese capaz de caer en liviandad digna de castigo... yo le doy una sangría suelta» (75); en el capítulo décimo vuelve el magis-

trado a considerar los motivos de honor en el caso imposible de que su mujer cometiese ligereza, y en el capítulo decimosexto, muy ajeno a los problemas de su Anita, insiste don Víctor en explicar a Mesía que, en caso necesario, él vengaría su honor matando a su mujer y desafiando al infame que la seduzca.

Así se plantea la vida afectiva de Ana y así están las relaciones con su marido cuando se inicia el discurso de la novela. Don Víctor, que está ajeno a todo lo real, se prepara en su función de vengador con el modelo calderoniano. Virtualmente está pendiente un adulterio reiterada y dramáticamente anunciado: hay una adúltera virtual y un vengador virtual antes de que el tiempo del discurso se ponga en movimiento.

Y ante esos personajes así diseñados para una función de adúltera y de marido vengador, se presentan dos seductores con cuya función el cuadro de relaciones queda completo. «Clarín» ha diseñado el dibujo en líneas generales y a lo largo del discurso le dará matices y colores, pero con una intuición genial adelanta un boceto desde la visión ingenua y patética de su protagonista. Ana es capaz de representarse el cuadro completo de relaciones de las que ella es centro, pero se equivoca al interpretar los sentimientos de todos. El relato crea con la visión de Ana unas expectativas que se verán defraudadas, pero que sirven de contrapunto a la verdadera historia, de la cual sólo se diferencian en la perspectiva, la de aquéllas idealizante, la de ésta diaria, materialista, desilusionante. Merece la pena transcribir el cuadro completo que ve Ana para verificar su ingenuidad:

> aquellos dos hombres mirándose así por ella, reclamando cada cual con distinto fin la victoria, la conquista de su voluntad, era algo que rompía la monotonía de la vida vetustense, algo que interesaba, que podía ser dramático, que ya empezaba a serlo. El honor, aquella quisicosa que andaba siempre en los versos que recitaba su marido, estaba a salvo, ya se sabe, no había que pensar en él; pero bueno sería que un hombre de tanta inteligencia como el Magistral la defendiera contra los ataques más o menos temibles del buen mozo, que tampoco era rana, que estaba demostrando mucho tacto, gran prudencia, y, lo que era peor, un interés verdadero por ella. Eso sí, ya estaba convencida: don Álvaro no quería vencerla por vanidad,

> sino por verdadero amor; de fijo aquel hombre hubiera preferido encontrarla soltera. En rigor, don Víctor era un respetable estorbo. Pero ella le quería, estaba segura de ello, le quería con un cariño filial, mezclado con cierta confianza conyugal, que valía por lo menos tanto, a su modo, como una pasión de otro género. Y además, si no fuera por don Víctor, el Magistral no tendría por qué defenderla, ni aquella lucha entre dos hombres *distinguidos* que comenzaba aquella tarde tendría razón de ser. No había que olvidar que don Fermín no la quería ni la podía querer para sí, sino para don Víctor (366).

En todo está confundida Anita: el amor de don Álvaro no es verdadero; don Víctor no es un estorbo, porque don Álvaro no se casaría igualmente con ella, si la encontrase soltera; el honor no estaba a salvo; el amor filial por su marido no valía tanto como una pasión de otro género; el Magistral, por último, la defendería de don Álvaro, pero no porque pretendiese guardarla para don Víctor, ya que en seguida dejará ver que la quiere para sí.

Estas reflexiones las hace Anita el día de San Francisco, es decir, la primera tarde en que coinciden sus seductores con ella en casa del marqués de Vegallana. La conducta que sigue ante el enfrentamiento que se prepara es siempre ambigua y equivocada. La historia que prevé dramática lo será efectivamente y, sobre todo, para ella. «Clarín» no se anda con ambigüedades y deja la situación muy clara: la relación culpa-castigo está prevista en forma causal. A Ana le gusta y le divierte el juego que se inicia, le parece interesante el enfrentamiento de aquellos dos hombres distinguidos, y no sospecha hasta qué punto se verá atrapada en las redes que ella misma, o su imprudencia tejen.

Vamos a verificar cómo se desarrolla este conflicto planteado funcionalmente sobre el carácter desequilibrado de la protagonista del relato: vamos a ver cómo se hace historia una personalidad y qué conducta desarrolla ante las circunstancias concretas que vive.

LAS RELACIONES ANA-ÁLVARO: PLANTEAMIENTO

Cuando Ana llega a Oviedo conoce a Álvaro Mesía y lo destaca sobre todos los pollos de la ciudad como «el menos tonto»;

él se va a Madrid a «cepillar el provincialismo», y Ana lo ve marchar con cierta pena, aunque «al mes ya no se acordaba de don Álvaro» (125).

Al iniciarse el discurso, ocho años después de la boda, Anita dice refiriéndose a don Álvaro que «más de dos años hacía que ella lo había conocido...» (78). O no se acuerda de la etapa de soltera en que lo conoció, o no le da importancia a una impresión pasajera. Dos años parece que era el tiempo que el matrimonio Quintanar llevaba asentado en Oviedo, según deducimos por algunas alusiones que hace don Víctor a la muerte de la pobre Águeda.

En la escena del balcón, el día de Todos los Santos, al recordar tiempos pasados, «se acordaron del día en que Mesía dejó Vetusta y encontró en la carretera de Castilla a Anita, que volvía de paseo con sus tías» (438). Quizá sea un despiste del autor, o simplemente que una alusión de don Álvaro despierta en Anita un recuerdo que tenía semiolvidado.

Aparte de este conocimiento, recordado o no, anterior al comienzo del discurso, cuando se inicia éste, Ana está ya obsesionada por el tenorio y ha notado un cambio de actitud en él: «en estos últimos meses, sobre todo desde algunas semanas a esta parte, se mostraba más atrevido... hasta algo imprudente» (78). Simultáneamente se produce el cambio de confesor, que sirve a don Álvaro de acicate para la lucha, y a Ana para una revisión de su propia actitud respecto a sus deberes y a sus inclinaciones. Tanto Ana como don Álvaro se dan cuenta de que la guardia de don Fermín será más eficaz que la del marido: «su marido era el deber y el Magistral sería la égida que la salvaría de la tentación formidable».

A lo largo del discurso la tentación decae en ocasiones, pero vuelve a levantarse pujante, a pesar del refuerzo de don Fermín. Ana «antes no quería pecar por dignidad, por gratitud, porque... no. Ahora el pecado era algo más que el adulterio repugnante, era la burla, la blasfemia, el escarnio de Jesús... y era el infierno. Si caía en la tentación, ¿quién la consolaría cuando viniese el remordimiento tardío?» (611).

Ya al final de la novela, Ana piensa que además de la dignidad personal, además de la gratitud al marido, además de la aureola de virtuosa, que la llevan a rechazar la tentación, y además de la ayuda que puede encontrar en la amistad del Magistral y en la religión, no estaría de más acudir a otros medios, por ejemplo, hacer un viaje a la tierra de don Víctor, a la Almunia de don Godino. El temor de Ana es cada vez mayor y está justificado, porque además de ser el tenorio muy atractivo, la tentación está reforzada por las propias inclinaciones: el rechazo es intelectual solamente.

Hay dos momentos en que se pone de manifiesto icónicamente la lucha que Ana sostiene en su interior entre lo que siente y lo que quisiera querer. El primero es precisamente éste en que pide a don Víctor que la saque de Vetusta una temporada, y al negarse don Víctor por las incomodidades del viaje, Ana se alegra, aunque «esta alegría se la ocultó a sí propia. Creyó haber cumplido su deber en este punto» (760). El segundo caso se presenta cuando don Víctor insiste en traer a don Álvaro al caserón. El Tenorio se ha propuesto estratégicamente adorar al santo por la peana, y aguanta las insufribles confidencias del marido para tener la oportunidad de ver a Ana en su casa. El lector sabe muy bien cuál es el objetivo de esas visitas, Ana también, pero argumenta: «al sentir cerca a don Álvaro, segura de que no había peligro, respiraba con delicia... además, quien mandaba en casa era su marido, no era ella. ¿Mandaba ella a Quintanar que lo trajese? No. Pues bastaba. Obrar de otro modo hubiera sido alarmar al esposo sin motivo... tal vez robar para siempre a don Víctor la paz del alma. Lo mejor era callar...» (535). Y el mismo argumento vale para callar ante el confesor: «y al Magistral no se le decía nada de esto. ¿Para qué? No había pecado. Había ocasión, pero no se buscaba» (535).

La ambigüedad de Ana es evidente: quiere y no quiere querer, no quiere caer en la tentación, pero se alegra de tenerla [9].

[9] La actitud ambigua entre el miedo y el placer de la tentación es algo buscado directamente por el narrador, pues «Clarín» afirma que «en las medias tintas, en los temperamentos indecisos está el acervo común de la

Ya que por muchas razones no quiere dejarse arrastrar, por lo menos quiere disfrutar de la inquietud y del desasosiego de la tentación y del peligro: «¡Renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya. Su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!» (236), y unos renglones más abajo repite casi palabra a palabra: «La tentación era suya, su placer, el único! ¿Qué haría, si no luchaba? Y más, más todavía, pensaba sin poder remediarlo, ella no debía, no podía querer; pero ser querida, ¿por qué no?».

Los distingos de Ana entre caer en la tentación y complacerse en ella, entre querer y ser querida se hacen equivalentes en su inconsciente entre vivir y vegetar. La tentación la hace sentirse viva, la renuncia total sería la muerte. Y hay aquí una sutil metafísica que no pasa inadvertida: la razón ontológica de Ana como personaje es precisamente la de ser sujeto de tentación, y bajo esta dimensión vivirá en la novela, porque, en cuanto cede a la tentación, el final se precipitará en sólo dos capítulos.

Las vivencias por las que pasa Ana son muy complejas, según vamos viendo, y tienen su origen en muy diversas causas. Hemos analizado algunas: la lástima que Ana siente de sí misma, el sentimiento frustrado de maternidad, la falta de recuerdos amables de su madre y de su familia en general, su situación matrimonial insatisfactoria, etc. A estas situaciones se suma una inclinación amorosa que tiene sus raíces en la época de soltera, y que se concreta en la figura del dandy elegante y sugestivo que continuamente tiene delante de sus ojos. Recurrentemente el lector comprueba que don Álvaro está presente física o idealmente ante la Regenta. Pero es más, las relaciones entre aquellos sentimientos iniciales y la figura del seductor se dicen en forma expresa varias veces, y son válidas tanto si Ana está consciente, como si sueña e incluso si discurre con la imaginación. Creo que son un gran acierto unos cuadros oníricos, verdaderas obras maestras de la pintura y del saber psicológico, en los que «Clarín» representa icónicamente esa ambigüedad que Ana experi-

---

observación novelable; el arte consiste en saber buscar a esto su belleza» (cfr. L. Alas, *Galdós*, ya citada, pág. 131).

menta, y que constituye un auténtico «fundido» cinematográfico; Ana piensa en las caricias que dedicaría a un hijo y se deja llevar sin control racional por la imagen:

> huyó la viva imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto don Álvaro, pero de gabán blanco, entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo. Mesía al saludar humillaba los ojos, cargados de amor, ante los de ella, imperiosos, imponentes... la imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose... ya no veía más que el gabán blanco, y detrás como una filtración de luz, iban destacándose la bata escocesa, un gorro verde de terciopelo, y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor (70).

Son tres cuadros, con sus colores, sus figuras y sus movimientos, que pasan sucesivamente ante los ojos de Ana traídos por su imaginación, fundiendo las líneas y colores de uno en los colores y líneas del otro.

Don Álvaro se presenta como la sustitución del niño, vestido de blanco, idealizado en presencia y sentimientos, pero don Víctor, gárrulo de colores, prosaico, se presenta sobre un fondo negro y los borra. El motivo vuelve a repetirse con variantes, en la página 665, en que la relación que el subconsciente de Ana establece entre el hijo —el amante— el marido, queda de nuevo de manifiesto: «se parecía a la Virgen... pero le faltaba el niño... y en vez de Dios se le presentaba Mesía», y al sentir esto Ana sale en busca de su marido, y lo encuentra en su dormitorio, como es, grotescamente vestido y declamando versos.

Por la reiteración del motivo y por las relaciones que establecen y renuevan, podemos pensar que tales cuadros representan en figura el «complejo afectivo» de Ana: hijo, amante ideal, marido real.

El amante idealizado acabará por imponerse: la falta del hijo, el desencanto cotidiano del marido harán que la tentación parezca cada día más sugerente, más atractiva. Las dudas de Ana van quedando atrás y los avances del tenorio en su cerco encuentran justificaciones para que ella pueda presentarlas ante su conciencia como algo aceptable. Si él aguanta la verborrea

de don Víctor para poder verla a ella, «aquel procedimiento rastrero, de villano, debió irritarla, pero no la irritó, tuvo que confesar que no despreciaba ni aborrecía a don Álvaro, a pesar de que sus intenciones eran torcidas, miserables», porque, al fin y al cabo, ella no tenía evidencia de que tuviese esas intenciones malvadas: «¿quería abusar de la confianza de don Víctor? Pero ¿y si no quería? ¿si se contentaba con estar cerca de ella, con verla y hablarla a menudo y tenerla por amiga?» (534).

La ingenuidad de Ana no tiene límites, consentir la presencia de don Álvaro, declinando la responsabilidad porque lo trae el marido, es el paso posterior al del amor maternal y la piedad. La estrategia del tenorio es perfecta, dado el temperamento de la Regenta.

Falta un detalle en este camino de obstáculos. Después de la Procesión y la enfermedad que cierra la etapa de dominio del Magistral, narrativamente era de esperar el dominio de don Álvaro, pero era necesario historiar paso a paso al cerco. Ana va al Vivero a pasar la convalecencia: la presencia de don Álvaro allí se justifica por ser amigo íntimo de Paquito Vegallana, dueño de la finca; y cuando vuelven a Vetusta, es don Víctor, no Ana, quien lo trae a casa. Pero además actúa con gran eficacia una tabla de valores que maneja Ana: siempre es menos mala la tentación y el pecado con hombre libre que con un sacerdote; lo primero le parece más natural, lo segundo le produce asco. Parece que la crisis después de la Procesión y de la enfermedad es doble: Ana desconfía de sí misma, sabe que cualquier camino que elija la llevará a la exaltación, porque su carácter es así; desconfía de su cuerpo, al que no debe someter a tensiones excesivas, si quiere conservar la salud tan duramente recuperada; y la misma salud, el vigor corporal, hace que el amor tenga más fuerza: el triunfo de don Álvaro es inevitable, se han removido todos los obstáculos.

La táctica sigue: visitas al Vivero, conversaciones en las que se despretigia a don Fermín en forma indirecta, y también a don Víctor; se socavan los principios y el adulterio viene por sus pasos.

Las relaciones de Ana con don Álvaro siguen una trayectoria de altos y bajos en la anécdota, pero progresiva en el sentimiento. Todo queda explicado por las circunstancias de la vida y del carácter de Ana Ozores hasta el adulterio, y por las circunstancias y el carácter del tenorio después del adulterio hasta el desenlace final.

LAS RELACIONES ANA-DON FERMÍN: EJES SEMÁNTICOS

Las relaciones de Ana con don Fermín son también muy complejas y, desde luego, muy ambiguas por parte de ella. Tienen la apariencia de las normales entre confesor y dirigida, pero no obedecen a este esquema más que al principio.

Por parte de don Fermín se transforman rápidamente en amorosas, y por parte de Ana son ambiguas siempre. Podemos afirmar que las relaciones se organizan en torno a dos ejes semánticos que se manifiestan en forma paralela o sucesiva, y en cada uno de los cuales las actitudes correlativas de los dos personajes se complementan. Los ejes semánticos son el Poder y el Amor, que dan lugar a actitudes, con matices y variantes, que son de sumisión y dominio, de sensualidad y amor.

Don Fermín es siempre el principio activo y consciente, mientras que Ana, según el esquema subyacente en las normas culturales decimonónicas respecto a la mujer, es pasiva e inconsciente. El esquema siguiente recoge el conjunto de las relaciones y actitudes:

PERSONAJE	Ana	Don Fermín
PODER	Sumisión	Dominio
AMOR	Sensualidad	Amor

La actitud de sumisión, que en Ana es voluntaria y buscada, fomenta la pasión de dominio de don Fermín; la sensualidad de Ana, que parece inconsciente y espontánea, fomenta los senti-

mientos amorosos del Magistral, de modo que pueden considerarse pasiones complementarias en el mismo eje.

Para don Fermín, en principio Ana es la guinda de la tarta de Vetusta que él repasa con apetito de gula desde la torre de la Catedral con su anteojo en la primera tarde del discurso. Desde el primer capítulo el Magistral se presenta como sujeto de un complejo de Poder, que se remonta a la infancia y se justifica como un deseo de superación y compensación de la pobreza. El poder tiene como objeto la ciudad de Vetusta, y Ana es la más admirada de sus habitantes: la transposición del objeto de amor al objeto del poder es un proceso que ha estudiado Jung y que, por lo visto, es frecuente.

El ansia de dominio la va realizando el Magistral con una estrategia que dirige sabiamente doña Paula, pero que exige una mente lúcida para no comprometer la imagen social de un canónigo. Al sustituir el Poder por el Amor, don Fermín verá un tanto comprometida su claridad mental, porque la pasión amorosa impone comportamientos no sujetos a la razón, al menos en ocasiones.

Mientras don Fermín conserva la cabeza en su sitio y controla el sentimiento amoroso (hasta ahora desconocido para él, según parece) controla sus manifestaciones a fin de no despertar los recelos de Ana y a fin de no desmerecer de aquella imagen social que se había hecho. El día de San Francisco, es decir, al día siguiente de la primera confesión de la Regenta, decide don Fermín no ir al Vivero, porque «él no podía hacer el cadete». Ana le pide que vaya y está a punto de ceder por vanidad, pero todavía se controla, aunque «no cabe negar que la resolución del Magistral estuvo a punto de quebrantarse, pero le pareció indigno de él mostrar tan poca voluntad (...), bien sabía él la fuerza que tenía que emplear para resistir la tentación» (374).

Poco después dirá que el amor «le hacía olvidar el mundo entero, su ambición de clérigo, las trampas sórdidas de su madre...» (590) y le hacía perder el sentido de la realidad, a pesar de las continuas advertencias de doña Paula, que ni escucha porque «él vivía para su pasión que le ennoblecía, que le redimía. Si le apuraban daría una campanada» (597). Efectivamente,

el día de San Pedro, en contraste con lo ocurrido el día de San Francisco, don Fermín hace el cadete y va al Vivero, donde está Ana y donde él se pondrá en ridículo hasta límites insospechados.

En ese cambio de actitud tiene intervención muy directa Ana, que ante el Magistral se comporta siempre como una persona inmadura, con actitud sumisa, infantil, inconsciente. Le gusta obedecer porque, insegura de sí misma, busca la seguridad delegando la responsabilidad en otros. Son muchos los textos que pueden verificar esta lectura de Ana como personaje, ya hemos aludido a uno muy claro: «haré todo lo que usted manda: no ya por sumisión, por egoísmo, porque está visto que no sé disponer de mí; prefiero que me mande usted», pero también es muy claro este otro de la página 474: «señor, yo haré todo lo que usted me diga; iré cuando usted me indique; mi confianza absoluta está puesta en usted». El Magistral adopta gustoso el papel que Ana le asigna en sus relaciones, y «siente un consuelo oyendo a su amiga hablar así».

El segundo eje semántico de estas relaciones, el Amor, articula de una parte una actitud sensual, inconsciente, de Ana y una actitud pasional, perfectamente asumida por don Fermín, «aunque seguía ocultándose a sí mismo las ramificaciones carnales que pudiera tener aquella pasión ideal» (590).

Ana juega peligrosamente con su confesor sin advertir que puede echar leña al fuego. Ya mediado el discurso, el narrador informa que, ante una reacción de don Fermín, «Anita, que estaba en la oscuridad, sintió fuego en las mejillas, y por primera vez desde que le trataba, vio en el Magistral un hombre, un hombre hermoso y fuerte» (476), y esto ocurre el Día de Difuntos, apenas un mes después de iniciadas las relaciones a propósito de la confesión.

Es posible que en ese momento preciso Ana tome conciencia de que don Fermín es un hombre, pero ella venía viéndolo como tal desde el principio, y además con actitudes que bordean la morbosidad; y seguirá comportándose inconscientemente y provocando sus pasiones.

Al día siguiente de la primera confesión, en el palacio de Vegallana, compara la Regenta a don Fermín con don Álvaro, y no piensa para nada en cualidades como la sabiduría, la prudencia, la bondad, o cualquier otra que puede encontrarse en un confesor; la comparación se establece sólo y exclusivamente sobre los rasgos físicos de los dos hombres: don Fermín es un poco más bajo que don Álvaro, no tiene bigote, «que siempre está bien», los dos son hermosos y gallardos. Ana se complace viendo a su confesor bizarro, airoso, distinguido, y se admira de la fuerza que demuestra al bajar a Obdulia del columpio, «Ana admiró en silencio la fuerza de su padre espiritual, en la cual no vio más que el símbolo físico de la fortaleza de su alma; fortaleza en que ella tenía indudablemente una defensa segura...» (372).

Don Fermín había hablado durante la comida, había tratado de muchas cosas, pudo haber demostrado facilidad de palabra, que la tenía, seguridad en los juicios, altura de miras, etc., muchas cualidades en las que Ana podía complacerse; pero no, ella se complace en la belleza física y en la fuerza de su padre espiritual, y echa de menos el bigote que no tiene: ¿está bien el bigote? ¿no parece «irrelevante» para un confesor? ¿no es cosa de hombres? La ironía clariniana, que muy pocas veces se refiere a la Regenta, aquí se muestra clara.

La actitud sensual de Ana queda de manifiesto a propósito de sus reflexiones sobre la primera carta que manda a su confesor. Le escribe en la mañana del día de San Francisco y unas horas más tarde reflexiona mientras observa a don Fermín: «recordó la carta (...) y éste era otro lazo agradable, misterioso, que hacía cosquillas a su modo. La carta era inocente, podía leerla el mundo entero; sin embargo, una carta de que podía hablar a un hombre, que no era su marido, y que este hombre tenía acaso guardada cerca de su cuerpo y en la que pensaba tal vez...» (349).

El secreto, las cosquillas, el hombre que no es su marido, la voluptuosidad de pensar que la carta estará cerca del cuerpo de don Fermín, ¿qué significan?: «no trataba Ana de explicarse cómo esa emoción ligeramente voluptuosa se compadecía con el

concepto que tenía de la clase de amistad que iba naciendo entre ella y el Magistral» (349).

El lector tiende a interpretar como signos de sentimientos los indicios que se le ofrecen y en este caso, y parafraseando al periódico de Vetusta, «no deja de dejar» de extrañarse ante la forma que toman unas relaciones que pretenden ser espirituales y que se manifiestan en tantos detalles materiales.

La belleza física de Ana y la delicadeza espiritual que don Fermín descubre en la confesión, suscitan un amor y una admiración que crecerán por la peligrosa conducta sensual de la Regenta. Ya que hablamos de cartas, vamos a recordar otra que Ana escribe a su confesor en el verano, en la que lo llama «hermano mayor querido» y tales cosas le dice que el pobre Magistral, tan seguro en la relación de dominio, se siente en la relación amorosa como una hoja movida por el viento y siente «que le daba el corazón unos brincos que causaban cierta delicia mortal, un placer doloroso, que era la emoción más fuerte de su vida» (590), y que, desde luego, lo elevan a un lenguaje casi místico.

Doscientas páginas más adelante, Ana no tiene conciencia de haber avivado ese fuego, pero el narrador lo recuerda: «no se acordaba la Regenta de aquello de hermano mayor del alma, ni de la leña que ella, sin mala intención, sin asomo de coquetería, había arrojado al fuego» (781). De ahí su escándalo: «¡qué horror! ¡qué asco! ¡Amores con un clérigo!». El lector, que lo veía venir, se extraña de que Ana, consciente como era de su belleza y del efecto que causa entre los hombres, no advirtiese que su conducta era propia de una adolescente ingenua o perversa.

Además de estos aspectos de la relación, el Poder y el Amor, hay otros complementarios. Uno es la desconfianza: Ana no confía plenamente en su confesor, y él guarda secretos ante ella. Ana, una vez más, se deja dominar por la vanidad y parece que busca en la confesión un confidente al que descubrir la grandeza de su alma y la finura de su espíritu, pero no las inclinaciones de las que se avergüenza. Hubo un momento en que pensó franquearse, pero se volvió atrás y «ni en la mañana en que la Regenta reconcilió con don Fermín, antes de comulgar, ni ocho

días más tarde cuando volvió al confesonario, ni en las demás conferencias en que declaró al padre espiritual dudas, temores, escrúpulos, tristezas, dijo Ana aquello que al determinarse a rectificar su confesión general se había propuesto decir: no habló de la gran tentación que la empujaba al adulterio —así se llamaba— mucho tiempo hacía. Buscó subterfugios para no confesar aquello. Se engañó a sí misma» (433). Mantendrá esta actitud hasta el final y no la olvidará ni en los momentos de mayor intimidad: al Magistral, como al marido, no hay por qué inquietarlo con sospechas.

Las relaciones entre personajes suelen estar dominadas por unos determinados aspectos, y en el caso de Ana y don Fermín, el deseo de aparecer como mejores, les impide dejar ver su propia cara: la desconfianza impide la sinceridad; se engañan a sí mismos y al otro.

CÓMO SE CONSTRUYE UN PERSONAJE AMBIGUO: DON FERMÍN DE PAS

Por lo general el protagonista es el personaje del que más información da el discurso. Un análisis cuántico suele servir como indicador de la funcionalidad de los personajes en la trama. Sin embargo, no siempre es así, en *La Regenta* don Fermín de Pas es el personaje que más espacio ocupa, y, con frecuencia, la crítica lo ha interpretado como protagonista a la par que Ana Ozores. Ya hemos comprobado que la historia de ésta es más amplia y completa que la de ningún otro personaje, y que la historia de don Fermín carece de autonomía y no incluye transformaciones mínimas para que pueda ser considerada como la base de la novela. Sin duda, el personaje del Magistral es más relevante como unidad paradigmática que como unidad funcional: es más interesante como figura que por su función en el conjunto de la historia. La ambigüedad que mantiene don Fermín entre las funciones de seductor y de guardián de Ana es paralela a la ambigüedad que observamos en su construcción como personaje.

Es difícil establecer la participación de los personajes en el discurso, pues con frecuencia todos entran, de manera directa o por alusiones, en todos los capítulos. Sin precisar de una forma exhaustiva, podemos comprobar que don Fermín es la figura central, y casi exclusiva, del capítulo primero, del segundo y de los cinco que van del undécimo al decimoquinto. En todos ellos la narración se enfoca hacia o desde don Fermín. El ambiente de la catedral en los dos primeros capítulos se manifiesta en torno a la figura del canónigo; las casas principales de Vetusta, el palacio del Obispo, las calles de la ciudad, etc., las recorremos de la mano del Magistral, parándonos donde él se para y pasando de prisa por donde él se apresura.

Los capítulos XVI al XXVI, que constituyen el nudo narrativo de la novela (los anteriores son de presentación, y los últimos pueden considerarse de desenlace), tienen como tema central las relaciones Ana-don Fermín. A partir del capítulo XXVII, con el triunfo de don Álvaro se inicia el descenso de la atención a don Fermín, pero vuelve al primer plano en el momento de la venganza, que prepara con Petra y para la que mueve a don Víctor.

En resumen, el Magistral ocupa el centro de siete capítulos de la primera parte; comparte con Ana diez de la segunda; entra en todos los demás como objeto de discusiones en el casino, en la catedral, en la calle, y actúa como *deus ex machina* en el desenlace de la novela.

La funcionalidad de don Fermín, subordinada a la de Ana, es fundamental en la historia. Podemos considerar que es la historia de Ana la que se nos cuenta; pero, dada la forma en que se presenta en el discurso, podemos afinar más y decir que se nos cuenta directamente la historia de las relaciones de Ana con el Magistral, porque el discurso se abre a un presente que se inicia precisamente el día en que Ana pasa a confesar con don Fermín, y se cierra el día, tres años más tarde, en que él la rechaza. Lo demás que se cuenta de la vida de Ana pertenece a la pre-historia. Don Fermín actúa como motivo del cambio de Ana al comienzo del discurso y también es la causa inmediata de que el interés de don Álvaro por ella, estimulado por la difi-

cultad que puede suponer el nuevo confesor, se active. Don Fermín, por último, cierra la historia con su actuación delegada en Petra y en don Víctor y cierra también el discurso en la última escena de la catedral.

El Magistral está hecho como un personaje no protagonista, pero sí principal y además envolvente: su dirección espiritual se traduce en un dominio material que condiciona las acciones de los demás y los incluye en su radio de acción y de influencia.

Desde el título, *La Regenta* es la historia de Ana; pero, en el discurso, el primer plano y el mayor relieve activo lo ocupa don Fermín. Ana tiende a adoptar actitudes pasivas y de sumisión, que resultan, ya lo hemos visto, complementarias de las de su confesor en los dos ejes semánticos que explican su conducta: el amor y el poder.

El personaje de don Fermín es, pues, muy complejo, y tiene, al menos en forma incipiente, ese rasgo que la novela actual acentuará, una ruptura en la proporción entre la funcionalidad y la extensión del discurso. En *La Regenta* no es que Ana aparezca poco, es que don Fermín aparece mucho e interviene mucho para no ser su historia la que se cuenta. Es un personaje cuya ambigüedad se extiende a todas sus facetas. Y vamos a ver cómo se construye.

El narrador lo presenta en la página diez de la novela, pero ya antes, y a través de los dos pilletes que abren el discurso en una escena de género, lo va diseñando con trazos poco precisos, borrosos, tanto en su físico como en su carácter. Es una especie de visión calidoscópica del Magistral, que se mantendrá a lo largo de la novela, y que obligará al lector a estar pendiente de todo lo que se diga sobre él. El narrador no lo presenta nunca con trazo seguido, sino con una técnica de puntos que es preciso ordenar y poner en coherencia para entenderlo, e incluso a veces, borrar partes. Es una técnica, semejante a la que siguen los pintores puntillistas, que exige al lector un alejamiento para ver las figuras. Los informes son discontinuos (en esto no hay diferencia respecto al diseño que la novela sigue para los personajes en general), pero, respecto a don Fermín, son diversos y hasta contradictorios y, por tanto, no pueden interpretarse en forma

unívoca y fija, sino en relación con otros, por suma o por contraste. Resulta muy difícil que sobre un personaje así diseñado haya acuerdo para interpretarlo y efectivamente del señor Magistral se han dado muchas «lecturas».

Como sacerdote, don Fermín, quiere dar una imagen y renuncia a ir al Vivero porque no le parece adecuado a su dignidad; como hombre tiene unos sentimientos que, a veces, se ponen en contradicción con el sacerdote y crean una relación dialéctica que inclina la balanza en una u otra dirección: el día de San Pedro sigue sus inclinaciones y va al Vivero a la fiesta. La tensión y la ambigüedad, o polivalencia, del personaje le da un gran relieve en el discurso para explicar las razones de su acción en cada momento. Otro personaje, por ejemplo, don Álvaro no tiene problemas: le apetece ir al Vivero y va; por el contrario, don Fermín quiere ir, sopesa razones con el sacerdote que es, y decide según su estado de ánimo en cada momento.

La ambigüedad se manifiesta también en el físico, entre lo que realmente es y la máscara que adopta; en los sentimientos: entre la ambición y el dominio frente al amor desinteresado; y, en general, en toda su personalidad como ente de creación. Veamos un ejemplo de la técnica que usa «Clarín» para el diseño impresionista de un personaje tan denso y ambiguo como el Magistral.

Don Fermín es primero un *bulto* visto desde arriba, identificable sólo por el movimiento y el aire que le da al manteo y por la fachenda que usa; luego es el *sonido* de su ropa al rozar las escaleras («es un carca, ¿no oyes el manteo?..., el roce de la tela en la piedra producía un rumor silbante, como el de una voz apagada que impusiera silencio» (8); luego es una figura vista en *dos planos* divididos y desde dos ángulos: uno de lejos, como una silueta, otro excesivamente cerca: «aquel don Fermín que allá abajo, en la calle de la Rúa, parecía un escarabajo ¡qué grande se mostraba ahora a los ojos humillados del monaguillo!» (9). Por fin llega al espacio donde se supone situado el narrador y se enfoca por los ojos de los pilletes que se utilizan como cámaras fijas, de visión parcial: desde la altura de Celedonio («que apenas llegaba a la cintura al Canónigo») el plano

es necesariamente frontal y limitado a la ropa: «veía enfrente de sí la sotana tersa, de pliegues escultóricos, rectos, simétricos... y sobre ella flotaba el manteo de seda...»; y desde la altura de Bismarck, situado detrás de la campana, «no veía del canónigo más que los bajos, y los admiraba. ¡Aquello era señorío! ¡Ni una mancha! Los pies parecían los de una dama: calzaban media morada, como si fuera de obispo; y el zapato era de esmerada labor y de piel muy fina y lucía hebilla de plata, sencilla pero elegante, que decía muy bien con el color de la media» (10). En contraste, y no sin ironía, nos explicará el narrador más adelante cómo calzaba el obispo.

Además de los datos directos, objetivos, visuales o acústicos, el personaje se va forjando con opiniones que resultan verdaderas o falsas, por ejemplo, don Custodio, el beneficiado, asegura que don Fermín se pinta la cara, cosa que se comprueba que es falsa, es decir, resulta ser uno de esos rasgos que se adelantan y que hay que borrar.

El lector ya sabe muchos datos del personaje antes de que éste aparezca directamente: don Fermín es envidiado, es alto, viste primorosamente, es como un escarabajo visto de lejos y tiene una imponente figura de cerca, al menos desde la visión de otro personaje secundario. Es una cosa, parece otra, según se mire o se juzgue; se dicen cosas sobre él, y quizá algunas sean ciertas, pero otras son indudablemente falsas. El lector queda advertido desde las primeras hojas de la novela de que está ante un personaje ambiguo, en el físico, en el carácter, en la personalidad, en la funcionalidad.

Resulta interesante comprobar cómo *La Regenta,* publicada en 1885 y en la que el narrador tiene una visión omnisciente (con alguna limitación, como veremos), incluye a un personaje construido con una técnica tan compleja. El perspectivismo, que se inicia con James Joyce, y que en la novela española es utilizado con maestría por R. Pérez de Ayala cincuenta años después, conseguirá mediante visiones superpuestas, unos personajes densos y ambiguos, polivalentes. Sin embargo, «Clarín» puede conseguir lo mismo aplicando la visión omnisciente. El efecto disgregador de la imagen y enriquecedor del personaje es indepen-

diente, por lo que se puede deducir, de la técnica narrativa que se siga en la presentación y en las visiones adoptadas. Si se pensaba que había una relación entre personajes planos y monolíticos con la visión omnisciente, y una relación de personajes complejos y densos con la visión en diferentes perspectivas, *La Regenta* demuestra que no es así: al lado de personajes planos, como don Álvaro, hay personajes densos, como don Fermín, o doña Ana.

Don Fermín es el personaje que admite más «lecturas» desde su físico, a su carácter y a su conducta. El lector puede proponer diferentes interpretaciones apoyándose en pasajes de la novela, sin necesidad de acudir a contrastes con tipos psicológicos o sociales. La construcción de este personaje puede servir de modelo a toda una teoría del personaje novelesco.

AMBIGÜEDAD EN LA DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL PERSONAJE

La descripción física de los personajes tiene una doble finalidad expresiva: de una parte remite a los rasgos constantes del carácter, que los definen, y de otra señala los cambios que se van produciendo en los sentimientos y en las actitudes a medida que transcurre la historia. Los rasgos físicos pueden presentarse con mero valor denotativo, como indicio generador de un discurso realista, y pueden tener un valor fisionómico que oriente la interpretación psíquica de los personajes. El primer supuesto implica convencionalmente la existencia «real» de una persona que se copia en un personaje, de ahí la eficacia como indicio realista. En el segundo supuesto, los rasgos fisionómicos son signos físicos semiotizados, que pasan a constituir en cada una de las novelas un sistema semiótico que se organiza en oposiciones, generalmente binarias, que definen a los personajes en el conjunto: los ojos *verdes* de don Fermín se oponen a los ojos *garzos* de Ana como en la oposición semántica «malicia / ingenuidad», o la mirada *punzante* de don Fermín se opone a la mirada *candorosa* de Ana.

Don Fermín es el personaje de cuyo físico conocemos más detalles, y es, entre los principales, el primero que aparece; visto de lejos es un bulto que se acerca y cuya expresión va cambiando: serio, cejijunto, turbado, transforma su máscara en sonriente, suave, bondadosa.

Es interesante destacar, como uno de los recursos para conseguir ambigüedad, el contraste que se establece entre la apariencia general de don Fermín, que responde a su funcionalidad, es decir, de hombre hermoso («porque lo que buscan las mujeres es un buen físico», 233) y los rasgos concretos de su físico, de los que no podemos asegurar que correspondan a un canon de belleza, tal como el narrador los detalla en forma discontinua en el discurso.

Don Fermín es un buen mozo, sano, apuesto, robusto, un virtual azotacalles de Vetusta, si vistiese levita y no sotana, y el mejor jugador de bolos de la aldea, si no hubiera salido de ella. Éstos son rasgos objetivos, o hipótesis del narrador, que dibujan a un personaje en su ser físico. La novela, en su discurso, centra la descripción de don Fermín, respecto a otros personajes, en tres oposiciones semánticas que se manifiestan mediante términos diversos, y que son «belleza / fealdad», «simpatía / antipatía», «fuerza / debilidad». En las dos primeras oposiciones don Fermín se sitúa en el campo negativo, por lo que podemos definirlo como un seductor (no podemos considerarlo un don Juan) feo, antipático, fuerte, y esto a pesar de que en la valoración del conjunto, el narrador siempre insiste en que es un guapo mozo. Los rasgos que contraponen las figuras de Ana y don Fermín se basan en la oposición «belleza-simpatía / fealdad-antipatía»; los rasgos que contraponen las figuras de don Fermín y don Álvaro se polarizan en torno a la oposición «fuerza / debilidad».

Sobre estas tres oposiciones básicas, los rasgos que caracterizan el retrato de cada personaje forman una especie de código con un número limitado de signos que pueden incluso compartir algunos predicados opuestos: Ana sonríe «con dulzura franca y noble» (349), el Magistral tiene una mirada de suavidad de liquen y un resplandor punzante «que era una sorpresa desagrada-

ble» (10)[10]. Este código actúa en simultaneidad con otros referentes a gestos, a conductas, etc. (que veremos en la semántica), y que facilitan las recurrencias sobre los personajes. La organización sistemática de tales recurrencias es un principio de caracterización y dramatización de la historia, y el sistema de retratos establece relaciones como el sistema de funciones: don Fermín, opuesto a don Álvaro por la función y por la finalidad que persiguen, es opuesto también por los rasgos físicos que describen su figura.

Los informes que el discurso da sobre el físico de don Fermín son muy numerosos; unos son descriptivos, otros forman oposiciones directas respecto a los de personajes funcionalmente opuestos. Solamente de la cabeza del Magistral sabemos que tiene:

> la *tez* blanca, los *pómulos* salientes y el *color* encendido
> los *ojos* verdes, con pintas que parecen polvos de rapé; la *mirada* con suavidad de liquen, de crasitud pegajosa, punzante en ocasiones
> los *párpados* anchos, gruesos, insignificantes, como carne informe
> la *nariz* larga, recta, sin corrección ni dignidad, carnoso el extremo, inclinada como un árbol con mucho fruto
> los *labios* largos y delgados, finos y pálidos
> la *barbilla* tiende a subir y a juntarse con la nariz, pero no por apariencia de vejez, sino como expresión de prudencia tirando a cobarde hipocresía que anuncia frío y calculador egoísmo
> la *cabeza* pequeña y bien formada, de cabello negro y espeso
> *cuello* robusto, blanco y musculoso, de atleta.

El conjunto, según se dice repetidas veces, es el de un buen mozo, pulcro, elegante y hermoso («su rostro hermoso, fuerte, en que había reflejos de una juventud de aldeano robusto y fino de facciones», 725), del que se enamoran las beatas por ley natural, según don Cayetano. Pero si pensamos que tiene los párpa-

---

[10] Se entiende que no es un uso aislado, las repeticiones son frecuentes, p. e., pág. 24: «el Magistral miró al Beneficiado sin sonreír, pinchándole con aquellas agujas que tenía entre la blanca crasitud de los ojos»; página 313: «se erizaban las puntas de acero que tenía en los ojos...».

dos gruesos de carne informe, los pómulos rojos y salientes, la nariz carnosa, la barba levantada, el pelo negro y espeso, el cuello robusto... más bien tenía que dar la impresión de un gañán, y buena voluntad tiene que tener el pintor que de este retrato verbal haga una figura hermosa. Otra cosa es que, a pesar de esos detalles, el conjunto sea atractivo y fuerte, para que resulte adecuado a la función que debe desempeñar este personaje.

Está claro que el narrador no es ese pintor de buena voluntad al que aludo, porque el lenguaje figurado que utiliza en torno a esos datos que pudieran creerse objetivos y neutros, es probablemente de lo más espeluznante que encontramos en nuestra literatura: los resplandores punzantes de la mirada del Magistral hacen el efecto de «una aguja en una almohada de plumas», y la plasticidad molesta de esta imagen es evidente; decir que a los treinta y seis años no tiene expresión de vejez sino de prudencia que tira a cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo, es tener una visión de futuro que valora las acciones no las apariencias que describe. No es un narrador imparcial el que construye así sus personajes sin dejar escapar ninguna de las ocasiones para añadir connotaciones peyorativas.

Hay una clara contradicción entre el conjunto del Magistral como «hermoso y elegante» y sus rasgos de fealdad y falta de nobleza. En un discurso netamente realista esta oposición sería incoherente. Es preciso interpretar esta figura desde otras posibilidades; por de pronto advertimos dos sistemas sémicos narrativos que confluyen: de una parte, el sistema «actancial», que exige que la función de Seducción tenga un sujeto con el rasgo «hermoso»; de otra el sistema «fisionómico» que opone a los actantes por su individualidad de personajes, de modo que un actante puede desdoblarse en dos personajes, que han de tener algún rasgo de oposición. Es lo que ocurre precisamente en esta novela de «Clarín»: la función Seducción tiene un actante-sujeto que se concreta en dos personajes, don Álvaro y don Fermín, cuyas cualidades físicas tienen que diferenciarlos necesariamente.

Los pómulos rojos, la barbilla levantada, el cuello robusto, el pecho con vello negro y espeso del Magistral, son signos de oposición frente al gallo vetustense, rubio y gastado que es don Álvaro; los ojos verdes de resplandor punzante son signos de oposición frente a los ojos grises, sin color definido, transparentes, fríos casi siempre, del tenorio.

El narrador utiliza, pues, como unidades de un sistema de caracterización de los personajes los rasgos físicos, a los que añade imágenes y metáforas que traducen su propia impresión del personaje: el resplandor punzante = una aguja en una almohada de plumas; la nariz gruesa = árbol de mucho fruto; la prudencia = cobarde hipocresía, etc... Hay además otros recursos que el autor utiliza para degradar las figuras que tienen en la historia un papel negativo. La actuación funcional de don Fermín, que tan repugnante resulta, la anuncia icónicamente el narrador desde el principio del discurso novelesco: el Magistral baja de la torre de la Catedral, en la primera tarde, y atraviesa la nave norte del templo recogiendo la luz que las vidrieras y el rosetón proyectan sobre el suelo; la visión del narrador, felliniana, muestra que los reflejos «lo teñían de verde pálido blanquecino, como de planta sombría, ora le daban viscosa apariencia de planta submarina, ora la palidez de un cadáver» (23). Metáforas terribles para la descripción de una persona, degradantes desde sus propios términos (no ya por la interacción semántica de unos con otros): plantas, cadáveres, sombrío, pálido, blanquecino, viscoso...

Una interpretación psicoanalítica nos podría explicar esa degradación: don Fermín pierde sus rasgos de Humano, Animado, Viviente, para ser Vegetal, Inanimado, Muerto, y paralelamente los colores encendidos de su rostro pasan a ser blanquecinos, pálidos, sombríos, cuya connotación de «muerte» es inmediata.

Hay una coincidencia interesante en la actitud de Ana y la de don Fermín ante su propia belleza; ambos sienten lo que Bachelard denomina «el orgullo de su íntima contemplación» [11],

[11] Vid. Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, París, Corti, 1978.

cuando se miran en el espejo y manifiestan un complejo narcisista. Ya lo hemos comprobado respecto a Ana y lo hemos interpretado de acuerdo con los datos sobre su carácter y actuación. En el caso del Magistral, el proceso es semejante: «quedó satisfecho con la conciencia de su cuerpo fuerte» (276), pero «miraba con tristeza sus músculos de acero, de una fuerza inútil» (275).

La función que desempeña Ana exige «belleza», la de don Fermín exige «belleza» y «fuerza»; la de don Álvaro, «belleza» y «debilidad», y éstos son precisamente los rasgos que subraya el discurso para los tres.

La construcción del personaje exige, pues, unos recursos que tiendan a destacar aquellas notas del físico o del carácter que estén de acuerdo con la función que, como actantes, deban desempeñar. La figura de Ana se corresponde con la función de Seducida que desempeña en la secuencia de adulterio; la figura de don Fermín insiste en la ambigüedad que funcionalmente ya tiene: en parte coincide con don Álvaro y en parte con don Víctor, como seductor y como guardián respectivamente y le corresponde para la primera función el rasgo «belleza», para la segunda el rasgo «prudencia», pero con egoísmo, con hipocresía, etc., porque esa función de guardián no le corresponde ni la cumple. La iconicidad del discurso en estos aspectos está sostenida a lo largo de la novela.

LA AMBIGÜEDAD EN EL CARÁCTER Y EN LA CONDUCTA

La afirmación que en 1923 hizo V. Woolf en Oxford sobre la falta de verosimilitud de los personajes construidos como una sola pieza por la novela tradicional, cuando no estábamos seguros del concepto de «persona», se basa en un presupuesto falso, o por lo menos tópico, que consiste en considerar a todos los personajes en el mismo saco. Es cierto que la novela actual tiende a sustituir al personaje perfilado y unilateral por personajes ambiguos, no bien delimitados, con reacciones sorprendentes, que responden unas veces a la razón y otras a motivaciones irracionales que proceden del inconsciente no controlado.

El psicoanálisis ha demostrado que la persona humana no es unidimensional y, bajo una apariencia más o menos controlada y racional, existe, como la parte oculta de un iceberg, una personalidad compleja y no siempre explicable.

El análisis de los personajes de la novela tradicional demuestra que no todos están concebidos de la misma manera y no todos responden a cánones de conducta racional. Las creaciones personales de «Clarín» o de Galdós son entes complejos y difíciles de comprender desde el criterio único de la razón. La diferencia de la novela tradicional respecto a la actual no creo que pueda situarse en la personalidad del personaje, sino en la presentación clara o ambigua que de ellos hace el discurso. La conducta, el carácter y el físico de los personajes se exponen con un lenguaje claro y coherente en la novela tradicional, porque se hace al lector partícipe de todos los conocimientos necesarios para interpretar en cada momento la autenticidad o hipocresía de las acciones. La novela actual pretende situar al lector en el mismo nivel de comprensión que tienen unos personajes respecto de los otros de la novela. El lector sabe que don Fermín es ambiguo y sabe cuándo utiliza máscara o no, porque lo ve en el discurso novelesco por signos recurrentes; ahora bien, Ana conoce de don Fermín solamente la faceta que él le muestra. En la novela actual, por el contrario, el lector está situado en el mismo proceso de conocimiento y en el mismo grado que en cada caso tienen los personajes entre sí. De la misma manera que el narrador abdicó de su omnisciencia, el lector se vio obligado a una situación de conocimiento parcial, como es lógico en todo acto de comunicación, y perdió, como el narrador, sus privilegios.

Una cosa es, pues, que el personaje sea complejo y otra cosa es que el lector lo perciba como tal; una cosa es que el personaje complejo se perfile claramente en su complejidad, y otra cosa es que el discurso no proporcione los datos necesarios para comprender esa complejidad.

Don Fermín, igual que Ana Ozores, está concebido como un solitario, a pesar de la tutela que su madre despliega sobre él. Su personalidad es el resultado de sus acciones, que responden unas veces a su voluntad racional, y otras responden a las in-

clinaciones de sus sentidos, o de sus sentimientos, o de su inconsciente. Pero una cosa es esa historia interior y otra la imagen que se crea ante los demás: del contraste surge la ambigüedad de su carácter.

Con frecuencia, y haciendo excepción de don Víctor y Frígilis, que se muestran como son, sin recovecos ocultos, los personajes de *La Regenta* ocultan parte de su personalidad a sus interlocutores: el Magistral tiene una expresión cuando se cree solo, y «su rostro se reviste de repente de la expresión oficial» (9), cuando aparece cualquiera; don Álvaro presenta a Paquito Vegallana sus amores por Ana como un sentimiento romántico, porque la «moral positiva y científica» del marquesito así lo exige para prestarle ayuda, y, sin embargo, ante Visita esos amores los presenta como una conquista más; Ana finge ante su confesor para ocultarle su inclinación por don Álvaro; y finge ante don Álvaro, a no ser que se sienta segura, como en la escena del balcón el día de Todos los Santos. Todos utilizan máscara, al menos parcial, ante los demás y todos resultan, desde la perspectiva en que se mueven, difíciles de interpretar en sus relaciones recíprocas, aunque sean claros para el lector, que está al tanto de sus varias facetas y de cuándo actúan con o sin máscara.

Tomando como ejemplo la técnica con que se logra la complejidad de don Fermín respecto a su carácter, observamos que el conocimiento que los demás personajes tienen de él es parcial y, por lo general, inseguro: se basa en rumores, en indicios, en sospechas, y en su máscara oficial. El lector está sobre aviso desde la primera escena sobre su ambigüedad, que se expresa en la presentación de sus rasgos físicos, en su funcionalidad doble, en los avisos del narrador, que advierte que «este fingimiento era en él segunda naturaleza» (288).

Pero merece la pena profundizar un tanto en el análisis de la ambigüedad del carácter del Magistral, porque llega a alcanzar la sutileza que muestra por ejemplo Dion, el protagonista de *El gran dios Brown*, de O'Neill, que lleva la máscara puesta aun cuando duerme.

Don Fermín finge ante todos: compone su rostro oficial en cuanto está en presencia de alguien, y, sea cual sea el problema que le preocupa, se aísla tras su expresión estereotipada de afabilidad. Lo malo es que tiene que componer su rostro para sí mismo, y presentar ante su razón con formas no recusables el sentimiento que Ana despierta en él: «no se explicaba qué era aquello. No sospechaba que en el mundo, en el pícaro mundo se pudiera gozar así (...) como en el Paraíso» (613). El pobre Magistral es feliz y «ni por las mientes se le pasaba reflexionar sobre su situación. ¿Era aquello pecado? ¿Era aquello amor del que está prohibido a un sacerdote? Ni para bien ni para mal se acordaba don Fermín de tales preguntas» (613). Por otra parte, «Anita estaba tan segura de que para nada entraba en aquella amistad la carne, que era ella la que se propasaba» (613), comprometiendo la ecuanimidad aparente de su padre espiritual y hermano mayor del alma.

La situación no puede ser más comprometida para el Magistral, que reacciona humanamente, pero no quiere admitirlo: «no caería en la tentación de convertir aquella dulcísima amistad naciente... en vulgar escándalo de pasiones bajas» (435), pero, prudentemente, o quizá con esa hipocresía que el narrador veía apuntar en la barbilla levantada de don Fermín, añade: «y en todo caso ello dirá». Todo el andamiaje lógico que construye para explicar su amor como un sentimiento amistoso y puro, se detiene ante ese «ello dirá», que indica el límite consciente hasta donde se permite llegar: a partir de ahí no se investiga, ni a solas; en ese reducto no se entra, empieza el inconsciente.

La técnica de construcción de personajes ambiguos afecta en la novela tradicional a todos los planos: el físico, el funcional, el carácter. No parece que sea posible interpretar un personaje de este tipo como traslado de la realidad: don Fermín difícilmente puede explicarse como la copia de un canónigo de la Catedral ovetense, porque resultaría inverosímil que todo encajase tan perfectamente entre la realidad y la ficción. En todo caso, si en la realidad hubiera encontrado el narrador, es decir, el autor, una persona con esas características, el mérito está en haber

creado un relato en el que tan perfectamente encaja como personaje.

Hablando de *Tormento*, hace «Clarín» unas reflexiones que nos parecen interesantes a este respecto: «no hace mucho me decía un ilustrado sacerdote (...) que 'los curas de los novelistas son casi siempre falsos: debajo de la sotana no sucede lo que ellos creen (...), los curas para bien y para mal somos de otra manera'».

«Como yo no he sido cura en mi vida, ni llevo ya camino de serlo, ignoro hasta qué punto decía bien (...) Poco habla Polo en *Tormento* y sus fechorías no aparecen en la novela, pertenecen al pasado, y aquí sólo se ven tentativas de reincidencia, una lucha real, y noble y grande en el fondo, entre la pasión y los instintos generosos» [12].

No cabe duda de que don Fermín no está hecho como un trasunto de la realidad, porque «Clarín» declara no conocerla, pero además se ajusta demasiado a las conveniencias de la novela, a la función que desempeña como actante y a los rasgos fisonómicos que corresponderían a un personaje ambiguo y siempre complejo, como para que no resulte inverosímil el encontrarlo en la realidad.

La complejidad no se refiere sólo a la personalidad psíquica en un momento dado, sino también a su desarrollo histórico: don Fermín pierde la personalidad con que se había presentado: vivía por su ambición y componía su imagen ante el público, y pasa a vivir por el amor de Ana y pierde el control sobre sí mismo: «pero no importaba, ahora quería desahogar. ¡Ay! No era el Fermín de antaño» (672). Volverá a ser calculador, frío e inexorable ante la traición de Ana, que lo hizo gozar como en el paraíso con su amistad y lo hace sufrir como un condenado con su traición.

Don Fermín empezó solo, amó a Ana y termina solo. Todas las ambigüedades de su carácter se concentran en su acto de control sobrehumano al no ahogar a Ana, y de sublimación de la maldad al rechazarla en la escena final.

---

12 Cfr. Alas, L., *Galdós*, ya citada, págs. 131-2.

CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE «PLANO»

Frente a los personajes ambiguos y complejos, que suelen ser los protagonistas de los relatos, existen otros apenas esbozados, que participan en la acción por un solo motivo y que suelen estar diseñados con un rasgo dominante. Son los personajes que Forster denomina «planos». Un personaje de este tipo es el don Álvaro de *La Regenta.*

Si esta novela siguiese el esquema general de los relatos de adulterio, el personaje de don Álvaro, el seductor, tendría un gran relieve, dada su funcionalidad; pero no es así.

Don Álvaro está concebido y presentado con una técnica muy diferente a la utilizada para don Fermín y doña Ana, y que es la habitual para los personajes planos. Se aproxima en su forma de presentación a la que se sigue para don Víctor: el narrador adopta ante ellos una postura que mantiene a lo largo de la obra (irónica ante la ligereza de don Víctor; de rechazo ante el calibre moral de don Álvaro). Sin embargo, don Víctor se eleva al final, mientras que don Álvaro permanece en su cobardía, en su falta de responsabilidad, es decir, en su papel estereotipado de don Juan, como personaje literario que está extinguiéndose.

Para que resulte un personaje plano y se mantenga como tal en todo el relato, el autor lo trata siempre igual, y siempre con desprecio. Lo llama «el gallo vetustense» (691), «el don Juan de Vetusta» (162), «aquel gallo rubio» (162)...; en razón de su funcionalidad lo presenta como hermoso, alto, elegante, bien vestido, pero nunca tiene el menor interés en verlo desde dentro, en sus sentimientos, su evolución, sencillamente porque no le reconoce vida interior y lo diseña por el único rasgo procedente de su funcionalidad: conquistador de mujeres.

Aparentemente, y en contraste con don Fermín, que pasa de gozar como en el paraíso a sufrir como en el infierno, don Álvaro tiene lo que pudiéramos llamar una «extroversión controlada». Siempre actúa por el mismo fin: seducir a Ana, y es una especie de marioneta de su propio «oficio». Don Fermín no

cuenta a nadie sus sentimientos, él solo los vive y los repasa; don Álvaro los cuenta a sus amigos.

El lector, informado mejor que cualquiera de los personajes de la obra en cada capítulo, sabe qué alcance puede dar a los «sufrimientos» que el Tenorio aparenta ante Paco Vegallana, el marquesito ignorante e inmoral, o ante Visitación, resentida y envidiosa de la Regenta.

El desprecio con que el narrador trata a don Álvaro queda de manifiesto con las comparaciones a que somete su vanidad: el dandy está muy satisfecho de su físico como «herramienta» apta para la conquista: «para dar idea de lo que Mesía pensaba del prestigio de su *físico*, hay que figurarse una máquina eléctrica con conciencia de que puede echar chispas» (232). Nada de lo existente puede dar cuenta de la vanidad de don Álvaro, y hay que figurarse esa máquina consciente de su valor.

Si ante el físico de su Tenorio el narrador se burla así, ante el carácter, sentimientos y conducta no lo hace menos: la seguridad que tiene Mesía en su triunfo se basa en que «él creía firmemente que no había más amor que uno, el material, el de los sentidos, y que a él había de venir a parar todo aquello tarde o temprano» (433), porque además él no creía en la mujer fuerte (¡lo decía hasta la Biblia!).

Todo lo que puede decirse de un personaje así pertenece al mismo eje semántico, el de la Seducción. Aparte de estar atento a su persona, para sentirse bello y en forma, porque «la campaña me coge un poco viejo» (694), «cuarenta años y algunos más contaba el Presidente del Casino» (170), don Álvaro tiene una verdadera sabiduría respecto a las reacciones de las mujeres, y en sus relaciones con Ana aplica esos conocimientos con eficacia: sabe con cuánto gusto asumen, al menos en la literatura, el papel de redentoras del tenorio. Ana se siente halagada por el amor (que ella cree sincero) de un hombre que ha conocido tantas mujeres, y se conmueve al verlo «ciego de amor y pena» tropezando con el pavo real que don Víctor ha disecado. Para que un tenorio tan vanidoso y superficial tenga éxito hay que contar con la ingenuidad sin límites de Ana.

Este diseño pertenece a un personaje plano, a pesar de su funcionalidad actancial relevante; todo en él se reduce a los rasgos exigidos por su función: hermosura y vanidad. El narrador puede señalar otros rasgos, aun sin enriquecer la figura de tal personaje, haciéndola más compleja o más ambigua. Clarín destaca únicamente un rasgo más: la grosería que en juicios y palabras manifiesta el tenorio continuamente, porque no hay que esperar que se comporte de otro modo. Hemos recogido varias citas textuales en que se utiliza la palabra «grosero»:

> este momento crítico... al cual momento *groseramente* llamaba él para sus adentro el cuarto de hora (439)
>
> lo que él llamaba el misticismo erótico —era tan *grosero* como todo esto al pensar...— (690)
>
> los escrúpulos místicos, como se decía don Álvaro con frase tan impropia como horriblemente *grosera* (820)
>
> aquella adúltera primeriza —otra frase *grosera* del seductor (824)
>
> una especie de furor que *groseramente* llamaba Mesía para sí, hambre atrasada (818).

Todavía el narrador se muestra más indignado contra don Álvaro después de la seducción, y ya no vuelve a llamarlo por su nombre cuando se refiere a él directamente (sí cuando narra, entonces lo llama Mesía), sino que es «el gallo corrido y gastado» (819), «el Tenorio vetustense» (819), «el Gran Tacaño del amor» (819), «el libertino gracioso» (827), «el seductor de oficio» (828).

La misma reacción tendrá don Fermín, que al enterarse de la traición de Ana, llama a Mesía tenorio de pega, tenorio provinciano, elegante de similor, hombre de yeso, un busto hermoso, un narciso estúpido, un elegante de aldea, un egoísta de yeso...

La figura de don Álvaro está tratada siempre con desprecio; hasta el ecuánime Frígilis, que todo lo perdonaba, afirma que «el otro es un zascandil». Podemos deducir que esta actitud del narrador ante su personaje, que se manifiesta también textual-

mente a través de don Fermín y de Frígilis, no es más que una forma recurrente de valorar la función que el personaje desempeña. El diseño de un personaje está totalmente subordinado al actante del que es figura: un Seductor ha de ser *bello*, ha de ser *vanidoso*, pero es *despreciable* desde el punto de vista moral, y en opinión del narrador es además *grosero*. Con estas cuatro notas está construido un personaje plano, don Álvaro Mesía, que cumple la función de Seductor en el relato.

Los personajes planos suelen ser los camparsas sociales, los secundarios que dan color al ambiente y que se mueven por una motivación única generalmente. Puede ser plano también, según nos demuestra «Clarín», un personaje que da figura a un actante fundamental, en cuyo caso se construye con las notas exigidas por su función. Este es el caso de don Álvaro Mesía.

En resumen, los personajes pueden ser realizados desde perspectivas muy diferentes. En un relato participan en primer término los actantes o sujetos de las funciones (en el papel que sea), que se manifiestan en figuras concretas con un nombre y con unos rasgos «personales» en los personajes.

Es fundamental diferenciar la función, que desempeña siempre un Actante, de la acción que realiza un personaje. Un actante Seductor tiene que desempeñar la función de sujeto de la Seducción, y se manifiesta en diversas acciones, de halago, de invitaciones, de conversaciones, etc., que realiza un personaje con un nombre, una forma de ser, un carácter, etc.

El autor de un relato tiene que partir de un cuadro de actantes que le impone la estructura funcional del conjunto; por ejemplo, en una función de Seducción son necesarios al menos dos actantes: Seductor y Seducida; en una función de Adulterio, son necesarios tres actantes: el Marido, el Amante, la Mujer; en una función de Carencia, es necesario un actante: el Sujeto. Estos actantes están impuestos necesariamente por la trama, y el autor no puede prescindir de ellos, pero puede dejarlos, respecto al discurso, en situación de latencia o manifestarlos; puede también desdoblarlos, rodearlos de familiares y amigos, o dejarlos solos. Las variantes son tantas como autores, y pueden con-

siderarse como producto de la libertad del autor y, por tanto, valorarse como índices de su estilo.

La extensión que cada uno de los personajes adquiere en el discurso, aunque en relación con su funcionalidad por lo general, es también de la libre elección del autor.

También es consecuencia de la libre elección del autor la forma en que se presentan los personajes: desde afuera o desde su interior. Según la visión y distancia que el narrador adopte respecto a los personajes, los conoceremos en sus manifestaciones verbales o conductistas, es decir, exteriores, o también en sus pensamientos y sentimientos. El narrador que adopte una visión omnisciente tiene acceso al interior de sus personajes y puede coordinar lo que piensan con lo que dicen, y esto con lo que son, pero puede demostrar la hipocresía de uno de ellos haciendo que piense de un modo y se manifieste de otro. La actitud del narrador es también muy interesante para comprender a los personajes según se identifique con ellos, o los rechace moralmente.

Todas estas posibilidades se realizan en forma diferente en la construcción de los diferentes personajes de una novela, que forman un conjunto en el que las unidades se oponen por la función primeramente, pero también por la forma de presentación, por la amplitud que consiguen en el discurso, por la distancia, etc.

Por ejemplo, en *La Regenta*, y teniendo en cuenta algunas de esas variables, se pueden considerar conjuntos como el siguiente:

> Ana, sujeto de Adulterio, objeto de Seducción, sujeto de Carencia... está vista desde adentro, tiene una amplia manifestación en el discurso, y el narrador está identificado con sus valores no con sus acciones.
>
> Don Fermín, sujeto de Seducción fracasado, está visto desde adentro y también desde afuera, el narrador no se identifica con él.
>
> Don Alvaro, sujeto de Adulterio, sujeto de Seducción, está visto desde afuera con desprecio y circunstancialmente con ironía.
>
> Don Víctor, sujeto de Seducción, oponente en el Adulterio, está visto desde afuera, con ironía hasta el capítulo XXIX; después está visto desde adentro y con identificación por parte del narrador.

Hay además un enjambre de personajes secundarios que se sitúan, como ayudantes u oponentes, en la órbita de los anteriores; todos ellos están vistos desde afuera y distanciados por la ironía, que resulta una constante actitud del narrador.

El análisis sintáctico de los personajes tiene que tener en cuenta todas las variables que puede utilizar el autor para comprender la forma en que están construidos. Lo más frecuente es que en un mismo relato se apliquen estrategias diferentes para cada uno de los personajes; resultaría monótono que todos los de una obra estuviesen hechos de la misma manera. Desde luego, «Clarín» ha utilizado diferentes recursos para diseñar a cada una de sus criaturas de ficción, y además ha tenido la prudencia de destacar en ellos los rasgos que estaban más de acuerdo con su funcionalidad, según hemos visto. Con ello ha conseguido que el significado de la trama quede subrayado en el discurso, y que los actantes que exige aquélla se realicen en personajes variables, diversos, pero todos ellos en relación inmediata con su función.

Si algo podemos señalar como rasgo común a todos los personajes de *La Regenta,* a pesar de su variedad, es que todos tienen sobre sí mismos lo que Pouillon denomina la «conciencia irreflexiva»: actúan sin pleno conocimiento de la transcendencia de sus acciones. No es que no sepan lo que hacen, ya que cada uno tiene sus propios fines y los procura; es que las acciones «diarias» no las ven transcendentalmente, es decir, son netamente «personajes» con visión limitada de su persona y de su capacidad de acción: la visión del conjunto y la transcendencia de cada acción corresponde al narrador y, en último término, diríamos que al autor, porque el narrador es también un ente de ficción, y no puede tener otra perspectiva en una novela que transcurra en presente.

LAS UNIDADES SINTACTICAS: EL TIEMPO

EL TIEMPO COMO UNIDAD SINTÁCTICA DEL RELATO

El hombre como autor de novelas puede manipular el tiempo de sus personajes. Frente a una radical imposibilidad de intervención en el tiempo vital, el novelista es dueño absoluto del tiempo literario. Aunque sólo fuese por este hecho, el placer de crear (autor) y el placer de recrear (lector), quedaría justificada la actividad narrativa. Algún crítico señaló que la categoría del novelista se demostraba en la fantasía para crear un mundo de ficción; otros han pensado que la creación de personajes es lo que define al novelista, y otros, entre ellos Claudio Guillén, han afirmado que el novelista lo es desde el momento en que toma conciencia de sus posibilidades sobre el tiempo.

Kant nos ha explicado que «el Tiempo no subsiste por sí mismo, ni pertenece a las cosas como determinación objetiva que permanezca en la cosa misma» [1], y, sin embargo, el tiempo, sin objeto real, es la condición formal de todos los fenómenos.

En la novela el tiempo se presenta en formas que no coinciden con las del tiempo histórico como categoría ontológica o lógica. Las acciones de los personajes se sitúan en un tiempo, como los fenómenos de la realidad, pero ni en la novela ni en la realidad hay nada formal que podamos considerar como referen-

---

[1] Cfr. Kant, E., *Crítica de la razón pura,* Buenos Aires, Losada, 1961 (4.ª ed.), pág. 182.

cia de los términos lingüísticos que indican tiempo. Parece entonces difícil considerar el tiempo como una unidad sintáctica, al par que las funciones o los actantes; parece que el tiempo podría ser más bien una categoría de la acción, una condición formal de la acción. Y, sin embargo, hay aspectos de las acciones, de las funciones, como el orden en que se suceden, o la simultaneidad y sucesividad relativas, que podemos considerarlos como unidades temporales; y del mismo modo hay aspectos de los personajes, en cuanto que son entes históricos y sufren cambios y transformaciones, que los vamos a considerar unidades temporales también.

Teniendo en cuenta que todos los elementos que estructuran relaciones entre las partes de un relato son sintácticos, consideramos a esas unidades temporales, determinables en las acciones o en los personajes, unidades sintácticas. Sabemos perfectamente que no es posible objetivar directamente el tiempo, porque no subsiste por sí mismo, ni tampoco permanece en las cosas (admitimos las tesis kantianas), y al hablar del tiempo novelesco, nos concretaremos a hablar de dos tipos de relaciones:

1. las de los hechos, en duración, simultaneidad o sucesividad, que permiten establecer el *orden* de la historia estructurado en el discurso,
2. las de la enunciación respecto al enunciado, que señala en el discurso una situación relativa de presente o de pasado.

El análisis de la duración, simultaneidad o sucesividad de los hechos permite establecer el orden de la historia y señalar una sintaxis temporal del discurso por relación a la historia; permite también establecer un código temporal cuyas unidades tengan sentido en el conjunto y límites de una novela.

El novelista manipula las acciones de los personajes como elementos sintácticos de la novela, y las sitúa en el orden que cree conveniente para dar forma a los contenidos semánticos que pretende. Sin embargo, como ocurre con los demás elementos sintácticos, la libertad no es absoluta, ya que la novela como género literario impone unas determinadas limitaciones y condiciones.

La novela incluye el tiempo entre los elementos con los que construye su estructura, su sintaxis, pero lo maneja con unas posibilidades que, si son amplias, más que en ningún otro género literario, no son totales, ya que

> tout genre peut se définir... par les différentes temporalités qu'il permet d'utiliser... il y a un temps dramatique comme il y a un temps romanesque [2].

El drama escenifica siempre en presente (aunque puede ser un presente anterior al de otra escena), mientras que la novela tiene posibilidades de narrar en presente y en pasado y de escenificar en presente, e incluso puede anular el tiempo cuando describe o se refiere a actividades interiores. Desde H. James se ha buscado la novela dramatizada como forma ideal y se ha afirmado que el novelista debe mostrar, no narrar. Sin embargo, la novela acoge tanto la presentación escénica, que exige presente, como la panorámica, que puede narrar en presente o en pasado; en este sentido podemos decir que no tiene limitaciones respecto al tiempo.

Las limitaciones existen, pero por otras razones; por ejemplo, un personaje no puede disponer más que de un tiempo: lógicamente es imposible que viva en simultaneidad dos espacios temporales. Si el narrador se identifica con el personaje, en la visión «con», debe tener esto en cuenta [3].

La naturaleza del tiempo como categoría pura y la naturaleza de la novela como género literario, que se manifiesta mediante unos determinados signos, hacen que el tiempo de la novela se organice en unos límites y en unas formas, que no tienen por qué ser las escénicas; dentro de esos límites, que son muy amplios, el novelista sitúa relaciones, conductas, vivencias, de acuerdo con el relieve que quiera darles.

---

[2] Vid. Larthomas, P., «La notion de genre littéraire en stylistique», en *Le français moderne*, 1964, n.º 3, págs. 185-193.

[3] Vid. Jakobson, R., *Lingüística. Poética. Tiempo*, col. Crítica, Barcelona, Grijalbo, 1981 (págs. 78-79). Habla Jakobson de la temporalidad en la literatura apoyándose en varios autores teóricos (Lessing, Herder, Zielinśki) y por contraste con otras artes, como la pintura.

Consideramos el tiempo, pues, como una categoría sintáctica del relato, es decir, como un elemento capaz de estructurar la historia en un discurso, como un elemento mediante el cual puede el novelista establecer un orden (sintaxis) y unas relaciones funcionales que distribuyen la materia novelesca. Esto no significa que neguemos valor semántico al tiempo; por el contrario, admitimos que el tiempo es capaz de crear sentido y de crear consiguientemente sin-sentido, absurdo, puesto que tiene una capacidad semántica y sus unidades son signos que pueden entrar en oposiciones y en correlaciones, es decir, que pueden formar un sistema sémico, o código temporal.

Por último, destacamos también que las diferentes unidades temporales y sus relaciones han sido utilizadas por los novelistas a lo largo de la historia en formas diferentes, y, por tanto, tienen un valor pragmático porque pueden remitir a una situación histórica dentro del género o a innovaciones estilísticas de los autores; a esto hay que añadir que la «idea» de tiempo es también, como todos los conceptos, histórica, y, por tanto, cada novela puede remitir a una forma de concebir el tiempo que tiene una vigencia limitada a una cultura o a una etapa de la cultura. Detrás de las formas históricas de manifestación del tiempo en la novela subyace un sistema de ideas y creencias que remite a una historia del hombre. Así podemos descubrir tras los relatos orientales una idea del «tiempo cíclico», que reaparece ocasionalmente en autores como Borges o Cortázar; o podemos hablar de relatos construidos con una idea de «tiempo unidimensional», etc.

El estudio del tiempo como elemento estructurante de la novela se ha intensificado a partir de Proust, sobre todo en lo referente al tiempo psicológico, a la *durée,* o tiempo subjetivo.

El estudio del tiempo cronológico de las acciones novelescas no difiere sustancialmente de un estudio del tiempo cronológico real; si el tiempo literario se manifiesta como una vivencia, es decir, desde una subjetividad, se sustrae a los imperativos en que se mueve el tiempo de la vida. Los llamados «novelistas del mundo interior» sitúan el tiempo en una dimensión que hace

patente la diferencia entre el mundo de la realidad y el mundo de la novela.

La crítica se interesa primordialmente por el análisis de las formas temporales específicamente «literarias», como se ha interesado por las manifestaciones formales de la métrica, o por las interacciones semánticas que implica la metáfora, o las isotopías, etc., como hechos de literariedad.

Los formalistas rusos mantienen la tesis de que las manipulaciones sobre el tiempo, las anteposiciones y posposiciones (prolepsis y analepsis según G. Genette) en la línea de sucesividad, tienen un valor fundamentalmente pragmático y remiten directamente al autor[4]. No veo razón para justificar un mayor relieve pragmático en el orden temporal que el que puedan tener las manipulaciones de otros elementos, como puede ser el personaje, o la acción, las recurrencias narrativas o lingüísticas, etc.: todo procede del autor, en todo interviene directamente, todo es pragmático en la obra literaria; pero, a la vez, todo es sintáctico, porque todo se manifiesta en formas que se distribuyen de alguna manera y todo tiene un significado y, en consecuencia, todo es semántico. El crítico es libre para analizar cualquiera de las tres dimensiones de los elementos del relato, o limitarse al análisis de una de ellas, puesto que los límites de la investigación los señala el investigador libremente, no son exigencia intrínseca del objeto, y el no analizar una parte no significa negarla.

No negamos la capacidad semántica del Tiempo para expresar el mundo interior o para medir la dimensión psicológica de las acciones; no excluimos sus posibilidades pragmáticas, ni los indicios que el Tiempo puede ofrecer sobre ideas de la época o del autor; esa capacidad y esas posibilidades son objeto de la Semántica y de la Pragmática, pero ahora estamos en el nivel sintáctico, por lo que vamos a estudiar el tiempo como uno de los sistemas estructurantes de la arquitectura novelesca.

---

[4] Vid. Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antología), Buenos Aires, Signos, 1970. Vid. Genette, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972.

En nuestro estudio *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»* hemos analizado las expresiones temporales como valores semánticos, porque nos pareció que R. Pérez de Ayala había privilegiado en su novela ese aspecto del tiempo. Por el contrario, nos parece que «Clarín» ha utilizado el tiempo en su dimensión sintáctica y ha conseguido, apoyándose en él, una distribución de la materia novelesca en *La Regenta,* que constituye un modelo muy eficaz.

Creemos que la categoría «Tiempo» tiene en *La Regenta* una importancia paralela a la que adquieren otras unidades, como «Función» y «Personaje», ya estudiadas, y como «Espacio», que analizaremos a continuación del Tiempo. Las cuatro categorías constituyen los elementos sintácticos en que se apoya la estructura formal de esa novela, y como tales los analizamos.

Partiendo de estas reflexiones generales, y considerando al tiempo desde una perspectiva sintáctica, vamos a analizar sus posibilidades de uso en el discurso novelesco.

1. *El tiempo como sucesividad,* en progresión que avanza del pasado al futuro, y se manifiesta en fenómenos, naturales o humanos, que siguen una diacronía.

2. *El tiempo como orden* que puede ser manipulado en el discurso, pero no en la historia. La sucesividad de los hechos en la historia, como en la vida real, tiene un sentido progresivo inalterable, y sigue una trayectoria paralela a la vital señalando la edad de los personajes: la infancia de Ana es anterior a su adolescencia; el quedar viuda es posterior a su matrimonio; y los hechos que se nos cuenten de su infancia, o de su matrimonio, tenemos que situarlos en el lugar relativo que les corresponda.

Parece una perogrullada, pero no lo es, si tenemos en cuenta que el orden cronológico no tiene por qué coincidir con el literario, y que en algunos relatos se dan como simultáneas acciones que pertenecen a distintas etapas de la vida de sus personajes, o se prescinde totalmente del orden por relación al tiempo, como ocurre en alguna novela moderna, o en el teatro del Absurdo.

El orden del discurso no tiene nada que ver con el orden de la historia: el de ésta es inalterable, el de aquél es manipulable. El autor puede iniciar el relato en el momento que elija en la vida del protagonista y moverse del pasado al presente, o del presente al pasado; su libertad para elegir el momento del comienzo y la dirección que seguirá, es total, la misma que tiene para ampliar o resumir las acciones y conseguir una *durée* determinada. Cualquier forma que elija tiene un significado, que se concreta en cada novela por razones lógicas, axiológicas, psicológicas, etc.

3. *El tiempo como duración* que se vive en formas diferentes y que es independiente de la medida del tiempo real: una tarde puede parecer eterna, o puede pasar rápidamente para un personaje (independientemente del efecto sobre el lector). Pueden enumerarse muchas acciones sucesivas, o pueden señalarse cambios psicológicos que impliquen distancia no temporal, sino afectiva, o espacial, independientemente del tiempo real transcurrido. La literatura tiene en este aspecto mucha flexibilidad y no hay peligro de que, como teme Sartre, si se recogen en una página seis meses, salte el lector fuera del libro [5].

En este apartado hablaremos de «tiempo cíclico» «tiempo parado», «tiempo en duración», etc..., es decir, «tiempo vivido».

Aparte de estos aspectos tendremos en cuenta las relaciones del enunciado con la enunciación en cuanto al tiempo, a fin de señalar la diacronía: pasado, presente y futuro, que son tiempos de valor relativo, no inmanente en la novela. Tales relaciones temporales entre el momento en que se cuenta (tiempo de la enunciación) y el tiempo de lo contado, se proyectan en una relativización del tiempo (pasado / presente / futuro), y además se manifiestan en las formas lingüísticas de la expresión verbal de las acciones, es decir, en los «tiempos» verbales.

---

[5] Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, 1942 (Trad. esp. *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1969 (5.ª ed.).

EL TIEMPO COMO SUCESIVIDAD. EL ORDEN: PASADO / PRESENTE

El orden de los acontecimientos de la historia se establece por relación al tiempo cronológico de la trayectoria vital de un personaje.

Hay simultaneidad o sucesividad entre los sucesos de la historia (el discurso exige la expresión lineal; es necesario contar las cosas una detrás de otra, aunque hayan sucedido a la vez), y en este sentido hablamos de un «antes» y un «después», y de un «a la vez», respecto a las acciones.

El personaje vive sus acciones en sucesión en su tiempo vital, pero puede vivirlas en simultaneidad, anterioridad o posterioridad, por relación al tiempo de otro personaje. El narrador no suele seguir exhaustivamente todos los tiempos de un personaje, ni todas las simultaneidades que se van produciendo; por el contrario, en todas las novelas, aun en las más realistas, los tiempos en blanco de los personajes principales son más extensos que los tiempos vividos o contados, y no digamos nada de los tiempos de los personajes secundarios, de los que únicamente se dan simultaneidades con espacios cortos respecto a los protagonistas. Por ejemplo, seguimos el tiempo de Ana en la tarde de la confesión; hay una primera parte, precisamente cuando está confesando, que está en blanco en el discurso: la acción de Ana está latente, mientras que el discurso lo ocupan Mesía y Paco, que salen del Casino hacia el palacio de Vegallana; allí se entretienen con Obdulia y Visita hasta que, desde una ventana, ven pasar a la Regenta, que vuelve de la Catedral. La simultaneidad del tiempo de Mesía y de Ana se expresa de manera que ocupa el primer plano el del dandy, mientras que el de Ana queda latente. La cámara enfoca, desde los ojos de Mesía, a Ana y ya la sigue por la calle hasta la fuente de Mary Pepa. Han cambiado los planos, el de Ana es manifiesto, el de Mesía queda latente. Vuelven a cruzarse los tiempos de los dos personajes a la vuelta del paseo: se encuentran en la calle y Mesía acompaña a Ana hasta su casa. La cámara —el discurso—

sigue con Ana en el Caserón, y el tiempo de don Álvaro vuelve a quedar en blanco; suponemos que se ha ido a cenar y a cambiarse para ir al teatro; de nuevo hay una interferencia entre los tiempos de los dos personajes en la escena nocturna del Parque.

Las trayectorias temporales de los diferentes personajes pueden considerarse como líneas paralelas de trazo discontinuo y con algunos espacios comunes.

Las nociones de «presente» y de «pasado» narrativo no tienen mucho que ver con la sucesividad o simultaneidad de los tiempos de los personajes situados en el tiempo interno de ese mundo de ficción, es decir, puede *contarse como presente* toda la historia, en la que, como es lógico, hay un antes y un después.

Los conceptos de «presente» y «pasado» surgen por relación entre dos sucesividades, la de la enunciación y la del enunciado. Se parte de un plano temporal, el de la enunciación, que se establece convencionalmente por relación al tiempo de la historia. Si ese momento permanece fijo, los hechos de la historia son pasado; pero se puede alterar el tiempo de la enunciación y hacerlo progresar a la vez que la historia, en cuyo caso se cuenta en presente. El narrador «muestra» lo que sucede y se sitúa a sí mismo, y a su acto de transcribir, en simultaneidad con los hechos. Si cuenta sucesos anteriores, se sitúa por delante de los hechos de la historia y adopta convencionalmente la postura del que conoce previamente lo sucedido.

Cada una de estas alternativas utiliza una deixis específica y unas formas verbales determinadas, que nos permiten interpretarlas como signos temporales. Esto demuestra que el pasado y el presente de la historia están en relación con la perspectiva que utilice el autor en la enunciación; por esta razón son manipulables en el discurso, y tienen un carácter «literario» porque se independizan de la realidad, incluso de la realidad convencional que copia el relato.

Convencionalmente se acepta que el tiempo de la enunciación mantiene siempre un presente (*estoy contando...*), incluso si hay un narrador interpuesto (*estoy contando que me contaron...*), y que el tiempo de la historia puede variar del presente

al pasado (*que pasa o pasaba esto*), según haya simultaneidad o anterioridad al tiempo de la enunciación. No importa que ésta corresponda a un tiempo real presente o pasado; esto es irrelevante; siempre sirve de canon el presente para señalar la relación de presente (simultaneidad) o pasado (anterioridad). Es inverosímil la simultaneidad en el pasado (*yo contaba que pasaba esto...*), porque en casos así se acude a ese segundo narrador interpuesto, que puede ser alguien que encuentra un manuscrito, o un narrador desaparecido, o un diario olvidado, etc... El proceso de comunicación narrador-lector se realiza siempre en un convencional presente:

Enunciación	Enunciado
Presente	= Presente
	Pasado

En *La Regenta* se organiza la alternancia «pasado / presente» tomando como eje de sucesividad en algunos capítulos la vida de Ana Ozores, y en otros la de don Fermín. La posición del narrador en la enunciación (generalmente latente) respecto a esos dos personajes y sus tiempos, le permite señalar sucesión, simultaneidad, duración, pasado y presente.

El narrador «muestra» lo que está ocurriendo y avanza con ellos en el tiempo, es decir, se sitúa en el tiempo de la historia y avanza.

El narrador «narra» lo ocurrido en un tiempo pasado, es decir, traslada la acción a un pasado relativo mediante algún recurso del texto: el recuerdo de los personajes, o directamente desde su privilegiada posición de omnisciencia y omnipresencia. Las formas lingüísticas que reflejan estas situaciones son variadas, pero coinciden en dejar sin expresión la primera parte y dar forma a la segunda con verbos en pretérito imperfecto de indicativo para la simultaneidad y el progreso, y en pretérito indefinido para la anterioridad o la puntualidad: (*mientras yo cuen-*

to), *Ana pensaba que...* / (*mientras yo cuento*), *Ana recordó que...* Estos serían los esquemas de concordancia temporal entre la enunciación (que no pasa al texto) y el enunciado que presupone un narrador que señala el tiempo relativo. Las variantes textuales pueden ser muchas más, como es lógico.

La narración en presente exige un pasado, al menos cuando el esquema básico de las relaciones es el causal. *La Regenta* cuenta un presente de tres años siguiendo el presupuesto de que ese presente es el conjunto de posibilidades para actuar y ser, que tienen su explicación en el pasado. El presente es lo que puede hacer o no hacer el personaje, y esas posibilidades, positivas o negativas, están en relación de causalidad con el pasado, pero no en un sentido determinista; nada más alejado de los presupuestos ideológicos de la novela de «Clarín».

No obstante, y sin presuponer ninguna clase de determinismo, se reconoce en *La Regenta* la dimensión histórica de los personajes y se hace de este rasgo uno de los más destacados en el conjunto narrativo para dar sentido a las conductas. Ana elige —con todas las limitaciones que conocemos—, pero *elige* en un momento de su pasado casarse con don Víctor, y parece que la vivencia más destacada de este hecho no es el amor, ni siquiera la sensación de que se cierra una etapa de la vida y se abre otra nueva: Ana vive ese momento como un hecho histórico negativo, con la plena conciencia de que a partir de ahí es un crimen pensar en otro hombre que no sea su marido. Es una consciencia que se expresa en el discurso de la novela al final de un capítulo, para destacarla aún más, y que interpretamos no sólo como una actitud moral, sino como una forma de considerar el tiempo: el futuro (que en el discurso es ya presente) se verá limitado en sus posibilidades de acción por la elección que se ha realizado en el presente (pasado en el discurso): el presente condiciona el futuro; el pasado ha condicionado el presente. La historia es para «Clarín» como lo será para Zubiri, no un simple hecho del pasado, o una serie de acciones en el presente, sino «hacer un poder». Los personajes, particularmente Ana, viven así su tiempo y su historia; van moldeando su vida y actuando con lo que en cada momento les queda. Elegir es

abandonar opciones en el tiempo presente y condicionar el futuro, abriendo opciones nuevas.

Pouillon ha verificado que en la mayor parte de los relatos, y por razones que pueden ser diversas, «mi presente exige mi pasado, y las razones de esta exigencia son más sutiles que lo que se cree de ordinario» [6]. Los hechos (acciones, conductas, relaciones, fenómenos en general) se suponen situados en el tiempo y en un orden. El narrador se sitúa frente a la historia en un momento de su progresión y desde ahí señala presentes y pasados libremente, pero no puede dar contenido al presente sin tener en cuenta el pasado.

El tiempo de la realidad es inexorable en su progresión y en su linealidad; el tiempo de la novela puede ser manipulado por el autor siempre que se sitúe por delante, es decir, siempre que cuente la historia como pasado, porque si quiere «mostrar», no «narrar», y sigue el presente, debe someterse al orden impuesto por la realidad convencional que describe. Desde una situación que mira hacia atrás es posible la manipulación, porque el pasado puede tomarse en bloque (sin presentes ni pasados relativos en él), como algo que persiste y permite el presente, o puede tomarse por tramos cuyo orden se altere arbitrariamente al exponerlo en el discurso de la novela, mediante asociaciones mentales, superposiciones temporales de varios narradores, recuerdos afectivos, memoria involuntaria, etc...

Cualquiera de estas formas de expresión del tiempo pasado se apoya en el presupuesto filosófico de que la historia conforma el presente y es marco de las posibilidades de actuación en un *aquí* y un *ahora.*

En la historia los hechos se suceden en forma, al menos aparentemente, contingente, sin que haya una evidencia de relación causal entre ellos; la relación causal es, en todo caso, una suposición del historiador, que interpreta los hechos. Los hechos, una vez realizados, abren o cierran posibilidades para el hombre, pero en sí mismos no son significantes, porque no son

---

6 Cfr. Pouillon, J., *Tiempo y novela,* Buenos Aires, Paidós, 1970, pág. 49.

signos, es decir, no están por otra realidad a la que sustituyen, como hacen los signos: los hechos *son,* no *significan.* Para el novelista los hechos tienen un sentido que procede en primer lugar de que la anécdota es signo de una idea, y en segundo lugar del desenlace que el mismo autor les da. Por ejemplo, la idea de la «duda» se manifiesta en los hechos que realiza o deja de realizar Hamlet (reflexiona, no mata a su padrastro al encontrarlo rezando, se asegura de las reacciones mediante una representación, etc...) y todo cobra sentido con el desastre final a que ha llevado esa conducta, porque se admite el presupuesto causal: el desenlace tiene como causa los hechos que están recogidos en el drama. Todo en el relato está elegido y situado en el lugar relativo que también se ha elegido: todo se explica por relaciones causales.

El tiempo es el marco limitado en el que se sitúan los hechos y el desenlace a que llevan; es el ámbito en el que se pretende hacer inteligible la vida. Forster ha destacado como finalidad de la novela el hacer comprensible el mundo y el tranquilizar al hombre. Mientras el historiador muestra los hechos, sobre los que no tiene ninguna competencia, ni de acción, ni de cambio, el novelista elige las acciones, señala límites sin ninguna realidad que lo vincule, impone un principio y un final, y da sentido a un mundo que en sí mismo es caótico. Dentro del marco elegido todo se hace coherente y lógico, pero dentro de una lógica narrativa, no moral, social o histórica, o de otro tipo, que resultan irrelevantes en el relato.

El novelista nos muestra que si se hacen tales o cuales cosas, resulta tal o cual situación: Ana ha hecho esto y esto otro y ha terminado así; si hubiera hecho otras cosas, hubiera tenido otro final. Éste es el esquema que nos tranquiliza, éste es el esquema que, bajo visiones e ideologías diferentes, nos muestra la novela, y que la realidad, siempre abierta, no puede mostrar.

Si el presente exige el pasado en forma necesaria, aunque la expresión sea tan libre como se quiera o se pueda lograr, parece que sería más lógico narrativamente seguir el tiempo progresivamente: empezar en el pasado y seguir el ritmo que se quiera hasta el presente. Y sin embargo, no es esto lo frecuente: mu-

chos novelistas eligen un discurso en presente, o parte en pasado y parte en presente. La razón estriba en que la significación que tienen los diferentes tiempos es específica, y, según se quiera lograr un contenido u otro, es necesario exponer en presente o en pasado. Ya hemos adelantado que el tiempo se semiotiza en el relato y añade significado al referencial y anecdótico del lenguaje.

La crítica ha señalado algunos aspectos de la significación del presente: permite un enfoque próximo de los hechos, comunica a la expresión más viveza e inmediatez, consigue un mayor dramatismo en la relación de acciones al presentar escénicamente, etc. Sin excluir todas estas posibilidades, creemos que el uso del presente en *La Regenta* tiene además otro sentido, que da a esta novela una modernidad que otros autores han logrado mediante otros signos y otros recursos: expone las acciones de los personajes, al menos de algunos y en algunos momentos decisivos, desde una perspectiva previa de posibilidad. Los hechos realizados son, como en la historia, irreversibles; no vuelven atrás; antes de realizarlos, si dependen del hombre, presentan varias alternativas, una de las cuales pasará a la realidad mientras que todas las demás quedarán desechadas. La acción realizada, producto de una elección, elimina las opciones simultáneas, y abre nuevas opciones.

La novela en presente puede considerar las acciones antes de realizarlas, puede contrastar las posibilidades que abren y puede hacer reflexionar a los personajes sobre el presente y el futuro. La novela es siempre pedagógica en este sentido. No entendemos que *La Regenta* sea un *Bildroman,* es decir, una novela de aprendizaje para el héroe —como es el caso de *Belarmino y Apolonio*—, que pasa de una situación a otra haciendo valer su propia experiencia: Ana es tan incauta al principio como al final, la experiencia no le vale de nada, como demuestra esa terrible escena final. Sin embargo, *La Regenta* es una novela de aprendizaje para el lector: la conducta de Ana no es un ejemplo que deba seguirse, ni desde una moral ascética (que rechaza el adulterio), ni desde una moral epicureísta (no merece la pena

un pecado que lleva a ese final). A esta conclusión contribuye de modo eficaz el discurso en tiempo presente.

Si el narrador de *La Regenta* se hubiera situado en un tiempo posterior al desenlace, es decir, si hubiese situado el tiempo literario en pasado, hubiera hecho una crónica de los sucesos y circunstancias que considerase más significativos desde el desenlace, a pesar de que la verosimilitud de la acción exige que ésta no sea presentada en cada caso como la única posible, y nunca como unívoca. Sería como la retransmisión de un partido de fútbol en diferido; el efecto psicológico es muy diferente al que produce una retransmisión en directo: conociendo el final se ven las jugadas desde la perspectiva del resultado; ni los partidarios del equipo vencedor se inquietan por las jugadas de peligro que tenga su equipo, ni los seguidores del equipo perdedor se ilusionan ante las buenas actuaciones de sus jugadores, porque saben de antemano que el resultado está decidido. El locutor no cambia en absoluto los comentarios; la imagen es la misma, pero la recepción por parte del espectador es psicológicamente muy distinta.

De la misma manera, el autor del relato elige acciones, señala límites y propone un desenlace, tanto si cuenta en pasado como si muestra en presente, pero la disposición sintáctica del tiempo altera las posibilidades de tensión, de dramatismo, de interés, etc., del relato en su captación por el lector. El orden, la distribución, las relaciones entre los elementos sintácticos de la novela, además de ser hechos determinables formalmente, tienen un valor semántico que remite pragmáticamente a presupuestos, a ideas y a valores textuales o contextuales.

El dramatismo que atrae el interés y que crea tensión exige un presente *in fieri* y un desenlace desconocido. Los últimos días de la vida de don Víctor, desde que descubre el adulterio de su mujer, no resultan trágicos porque se vaya a morir, sino por la posibilidad de que esto no ocurra. La tensión procede de la existencia de varias alternativas para el desenlace: si prevalece el consejo de Frígilis y no hay duelo, es posible un determinado final de perdón de la adúltera y de huida del seductor; si don Víctor sigue los consejos maquiavélicos del

Magistral y actúa como un marido calderoniano, el desenlace puede ser trágico; entre las muchas posibilidades que se presentan, condicionadas por el pasado (el matrimonio como medio de vida, el adulterio de Ana, el amor paternal del Regente, la visión literaria de la vida, el resentimiento del Magistral, la amistad de Frígilis, etc...), una sola se realizará y dará desenlace a la historia: cuando se realice, se acabará la tensión creada, porque será irreversible y no se podrá volver atrás. La tragedia no es tragedia por lo que sucede, sino porque pudo no suceder.

Si el narrador se sitúa en un tiempo simultáneo con el de la historia y progresa con él, el adulterio se presenta como una conducta alternativa a la fidelidad. Y efectivamente, durante mucho tiempo (dos años) y muchos capítulos (veintiocho), las dos conductas son posibles como desenlace de la historia, y sólo al final, al producirse el adulterio, se inclina la balanza definitivamente. Todo el discurso de la novela se ha hecho con una finalidad: explicar una conducta que parecía inexplicable; se ha ido siguiendo, paso a paso, todo lo que en la vida de Ana ha llevado a esa situación final, pero se ha seguido no unilateralmente y en sentido determinista, sino como una sucesión de posibilidades, de alternativas, que han ido dejándose hasta llegar al adulterio.

La vida de Ana no se presenta —y éste es uno de los rasgos más relevantes de la modernidad del relato— como un «destino» que se tiene que vivir, como lo viven los personajes de Balzac, o algunos de Galdós (por ejemplo, Fortunata), sino como una vida que avanza entre tentaciones, problemas, sufrimientos, que se van superando, o se van eliminando como posibilidades, o terminan por ser asumidas como realidades. El adulterio se presenta como algo contingente, no como inevitable o necesario.

El esquema funcional nos llevaba a la misma interpretación; a la situación de Carencia seguía la presentación de Medios para superarla y se mostraba, como uno de ellos, el Adulterio. Los otros medios de superación, la literatura, la religión, los hijos,

las ocupaciones, etc., se descartan por imposibles o por ineficaces, pero también resulta ser ineficaz (aunque posible) el adulterio, y así lo hace ver el narrador, dentro de la lógica que rige su relato.

Ana Ozores controla su amor por don Álvaro a lo largo de veintiocho capítulos; pudo haber cedido a la tentación mucho antes, pero pudo haber seguido fiel a su marido mucho después. Puede argumentarse que la novela es así, y efectivamente, es así, y dentro de esos límites, de esos hechos y de ese desenlace hay que interpretarla. Sólo desde el texto consideramos el desenlace como contingente, puesto que las funciones así lo demuestran: se han presentado varias posibilidades, no una sola, y se ha llegado a ella por elecciones sucesivas y condicionadas, pero no determinadas: «Clarín» llega a ese final con la misma libertad de elección con que ha planteado el primer capítulo.

La presentación en tiempo presente (bajo formas diferentes en la primera y en la segunda parte) de las acciones fundamentales, permite al lector seguir dramática y vivamente las posibilidades de elección que en cada momento tuvo Ana y que, creo, el narrador dispuso precisamente en un tiempo presente para darles un sentido determinado.

Esta lectura de *La Regenta* desde la consideración del tiempo como signo, propone como presupuesto más amplio del discurso, el reconocimiento de la libertad humana, aun de la libertad de la mujer, en esa sociedad decimonónica y en esa «clase» provinciana con tantas limitaciones y tanta formalización. A pesar de todos los atenuantes que se puedan aducir en el texto, Ana es un personaje libre y, por tanto, un personaje en el genuino sentido del término, y no un simple actante sujeto necesario de una función de Adulterio, y tampoco fue una marioneta movida caprichosamente por un narrador omnisciente y omnipotente.

M. Baquero, desde una perspectiva crítica muy alejada de la que seguimos, llega a la misma conclusión y afirma que «el ambiente de Vetusta condiciona, efectivamente, el mundo moral de los protagonistas, que, sin embargo, siempre tienen un aire

de seres dotados de libre albedrío, a despecho de todos los determinismos imaginables» [7].

Esta impresión que producen los personajes de ser seres libres creo que proviene de la presentación en presente, de la presentación de las acciones como posibles, antes de pasar a su realización. Hay además otros recursos literarios que refuerzan esa impresión, y que analizaremos en la segunda parte de este estudio. Baquero excluye el determinismo del ambiente por la concurrencia de otras causas en la conducta de Ana, y efectivamente, «Clarín» tiene en cuenta las indicaciones de la misma Ana, la situación familiar en que la coloca, el ambiente hipócrita y relajado de la sociedad, la pasión del confesor, etc.; todo esto aparece en la novela y hay que tenerlo en cuenta al explicar las conductas, y, sin embargo, nunca llega a determinarlas. La impresión de libertad que dan los personajes se advierte desde cualquier actitud metodológica que los explique.

El tiempo, considerado como un signo, tiene una dimensión formal y se erige en un elemento arquitectónico y sémico del relato, en línea de igualdad con las funciones, los personajes y el espacio.

El tema de la libertad de la mujer puede tratarse históricamente tomando como datos algunos de los hechos que se dan en la sociedad, por ejemplo en la sociedad decimonónica de una pequeña capital de provincias, como puede ser Vetusta; pueden recogerse tales datos e inducir pautas de conducta y valoraciones sobre ella que pueden coincidir o no con la idea que sobre la libertad tenga el historiador: las conclusiones de una investigación histórica son —al menos deben ser— independientes de la ideología o «visión del mundo» que puede tener el historiador, puesto que él no tiene competencia sobre los hechos acogidos a la inalterabilidad del pasado. Los historiadores que en sus interpretaciones cambian los hechos para justificar una determinada visión del mundo, tienen en realidad vocación de novelistas.

---

[7] Cfr. Baquero Goyanes, M., «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», recogido por J. M. Martínez Cachero en su utilísima antología crítica, *Leopoldo Alas «Clarín»*, Madrid, Taurus, 1978 (pág. 163).

También puede tratarse el mismo tema de la libertad de la mujer, o del ser humano en general, desde una perspectiva filosófica, transcendiendo el tiempo, anulando la sucesividad, y relacionando las posibilidades de ejercicio de la libertad con las circunstancias teóricas que puedan servir de marco a la libertad humana (por su propia naturaleza, por su conocimiento, por otras razones...). Se llegaría a establecer un esquema, que podría servir de canon para señalar las variantes que pudieran darse en la realidad, en cualquier tiempo y en cualquier espacio. Se construiría un sistema lógico que sirva de modelo teórico para dar coherencia a la descripción de conductas reales.

Pero si se quiere tratar el tema de la libertad de la mujer mediante un sistema de expresión que se denomina «relato», es necesario revestirlo de acciones, crear personajes que realicen esas acciones, y situarlas en un tiempo y un espacio. El tiempo literario, es decir, el tiempo en el que se sitúa la anécdota de un relato, puede coincidir con el de la historia en su linealidad y en la progresión cronológica de los hechos, o puede ser manipulado a gusto del autor dentro de lo que el género literario y la naturaleza de sus signos permiten.

La manipulación del tiempo, la necesidad de señalar unos límites son ya «novela», no historia, porque ésta exige el orden lineal y la ausencia de límites. La forma precisa en que se presente el tiempo depende del sentido que se pretenda dar al conjunto de los elementos sintácticos que hemos enumerado, y también depende de los presupuestos ideológicos o gnoseológicos (expresos o tácitos, personales o sociales) de que parta el autor, sobre la contingencia o necesidad de los actos humanos, o del significado que para él tenga la palabra «libertad».

La anécdota que en *La Regenta* vive Ana Ozores se presenta como un *ejercicio de libertad,* y, por esta razón, se cuenta *en presente,* que avanza a medida que ella *elige* su vida dentro de los condicionamientos personales, familiares y sociales que tiene.

En la novela, como en la vida, las elecciones significan necesariamente limitación: antes de casarse, Ana dispone de varias

alternativas: casarse con don Víctor, con don Frutos Redondo, esperar la vuelta de don Álvaro, pues le parecía el menos tonto de los pollos de Vetusta, y para verificar estas alternativas no es necesario salirse de los límites del texto; es cierto que las tías empujan, que el carácter de Ana es demasiado orgulloso para esperar a nadie, que las ilusiones, si las tuvo (que no se dice), se han disipado con las explicaciones de la moral del «ten con ten» que le han dado doña Anuncia y doña Águeda. A pesar de todo, Ana tuvo varias opciones y, una vez que se decide por la boda con don Víctor, rechaza las demás.

Conviene aclarar para lectores timoratos que no pertenece a la novela el plantear si esto es justo o injusto, humano o inhumano, moral o inmoral, si la vinculación del matrimonio ha de ser para toda la vida o no; éstas son cuestiones que afectan a otros ámbitos; lo que se plantea, respecto a la novela y concretamente a la presentación de los hechos en presente, es la posibilidad de dar sentido dramático a las elecciones que realizan los personajes. Todos tienen varias opciones, pero, una vez decididos por una y realizada, ya no puede evitarse. El tiempo acoge las acciones y las fija en forma definitiva. Las acciones posibles se oponen radicalmente a las acciones realizadas, de la misma manera que se oponen no-tiempo/tiempo.

El tema de la libertad, ilustrado por una conducta, se desenvuelve en la novela en un tiempo progresivo: el tiempo adopta el sentido de un marco en el que se realizan diacrónicamente las posibilidades de elección de las acciones que configuran a los personajes como tales y los construyen poco a poco hasta llevarlos al final no determinista pero sí irreversible (porque pudo ser otro, pero ya no cambia).

Las posibilidades teóricas de seguir alternativas diferentes a la que ha seguido Ana se ejemplifican en *La Regenta* con el retablo de mujeres que la rodean. «Clarín» prepara una especie de muestrario, un abanico de opciones realizadas por otras tantas mujeres. La única opción que se explica y que se sigue minuciosamente es la de Ana, porque es la protagonista: ella es la única que dispone de «tiempo» propio en el que desarrolla su vida; las demás mujeres se presentan en una situación deter-

minada ya fija; se supone que han elegido (nada se dice, queda latente), pero están inmovilizadas durante toda la novela: las tías de Ana *estuvieron* solteras / Visitación *se ha casado* y malvive su miseria con una alegría bullanguera y aparente / Obdulia disfruta de su viudez todo lo que puede (de su marido nada sabemos) / la marquesa, que desde su privilegiada posición social y económica quizá tuvo ocasión de elegir, tiene como marido al mentecato marqués, que no parece que sea mejor que don Víctor. Ni una sola de estas mujeres se puede considerar feliz, pero se conforman, o al menos se nos presentan como conformes con su situación y adoptan la vida que pueden en sus respectivos presentes. Sólo Ana se sale del cuadro, sólo ella deja ver su interior, su realización objetiva y subjetiva en el tiempo. Es posible que las otras sufran o hayan podido sufrir lo suficiente para asumir el protagonismo de una historia digna de ser contada, pero se les ha negado temporalidad y viven sólo participadamente la temporalidad de Anita; por esta razón permanecen siempre iguales a sí mismas, sin transformaciones de ningún tipo, ni para bien ni para mal. Obdulia es tan casquivana en el primer octubre como en el segundo y el tercero; las tías están ya en la intemporalidad de la muerte, pero no dan la impresión de haber sido nunca jóvenes y solteras, como ellas aseguran; parece que hayan nacido solteronas y antipáticas. El tiempo no cuenta más que para Ana, que va cambiando, va haciéndose en un tiempo presente y recuerda su pasado.

El papel de las mujeres de *La Regenta,* excepción hecha de Ana, no consiste en disponer de su tiempo y de ejercitar su libertad en el tiempo, sino de servir de modelos ya realizados para contrastarlos con el que vivirá Ana; quizá de este cuadro se podría excluir parcialmente a doña Paula, cuya historia, en pasado total, se nos detalla, y quizá no para ella en sí misma, sino para aclarar el pasado de don Fermín y su presente con tal madre.

Sólo situándolas en el tiempo pueden las circunstancias cambiar el carácter o el ser de un personaje. Don Álvaro hace notar que en un momento determinado Ana «de amable, sencilla y

condescendiente, se ha convertido en arisca, timorata y mística». La inserción de un cambio en el tiempo no implica para el personaje protagonista su permanencia definitiva en él; la novela ofrece caminos que se recorren, otros que se desechan, y otros que sólo se dejan entrever.

Con algunas desviaciones, pasos adelante, rectificaciones, el personaje novelesco va haciéndose ante nuestros ojos, desde su perspectiva interior, o bien viviendo la anécdota como simple expresión de su personalidad, si está concebido en su totalidad, como un tipo. Los personajes de *La Regenta,* los principales al menos, son en principio una virtualidad, un centro de composición que se completa a medida que actúan en el tiempo. Éste les es necesario como el marco donde cobran sentido y realizan sus posibilidades de ser.

Los personajes así concebidos no necesitan en ningún momento ser explicados o valorados por el narrador: ellos mismos se explican y se valoran en su proyección temporal; el lector podrá formar su propio juicio y su propia idea sobre ellos teniendo en cuenta los datos que en forma discontinua se le dan. La ambigüedad que así se consigue es muy eficaz literariamente, porque puede haber aspectos contradictorios, otros complementarios, informes que proceden de amigos o enemigos, conductas realizadas en situaciones psíquicas diversas, etc., y para que todo resulte verosímil ha de estar situado en un tiempo presente.

Desde la perspectiva temporal presente, y tal como lo concibe «Clarín», el personaje no es algo terminado, perfecto, en el sentido etimológico de este término, como una estatua en torno a la cual el narrador da vueltas para verlo y mostrárselo a los lectores: por el contrario, los principales personajes de *La Regenta* (exceptuando a don Álvaro, que tiene estatus de personaje secundario, a pesar de su funcionalidad de protagonista), viven ante nuestros ojos sin que se den por terminados hasta el final, hasta que agotan su tiempo, y son capaces de sorprendernos hasta el último momento, como ocurre con don Víctor y, desde luego, con Ana. ¿Quién iba a pensar que Ana volviese a la Catedral a buscar consuelo en don Fermín? Parece impre-

visible, y, sin embargo, mientras el personaje disponga de tiempo en el discurso, se puede esperar cualquier cosa.

Creo que todo esto hay que relacionarlo, para interpretarlo en coherencia, con la forma en que aparece manipulado el tiempo: el presente hace avanzar a los personajes, de cuyas reacciones nada se puede asegurar porque pertenecen al futuro; pueden aventurarse unas posibilidades como más probables que otras, teniendo en cuenta el pasado, que para algo se nos cuenta, o las ideas, o el carácter del personaje, pero siempre se enunciarán como probables, y nada más: las conductas sólo pueden conocerse cuando se han realizado.

El tiempo no es, ni mucho menos, una categoría estática en *La Regenta,* que vaya organizando los fenómenos en simple sucesividad; es una posibilidad de desarrollo de los personajes y una posibilidad de elección de conductas.

No puede dudarse que el narrador conoce el final y, por tanto, el sentido que en cada momento tienen las anécdotas que se viven; sin embargo, al situarse convencionalmente a la par del tiempo de sus personajes, adopta la actitud del que asiste a un proceso, no del que cuenta un pasado cerrado. El lector suele captar más adecuadamente el sentido de las anécdotas en una segunda lectura, porque en la primera suele pegarse demasiado a la letra para seguir la historia. Y hay que advertir que esto no contradice la teoría que antes hemos expuesto del dramatismo procedente del uso del presente: una cosa es que se narre con la convención de que no se conoce el final, o que el desenlace de la historia se imponga como inevitable, en forma determinista.

Muchos personajes descubren, como lo descubre el lector, lo que son por lo que hacen: son los que no siguen paso a paso un modelo de conducta prefijada, dentro o fuera de la misma novela. Quintanar afirma que había llegado a viejo sin saber «cuál era su destino en la tierra» (493) y ha llegado al penúltimo capítulo de su historia sin que tampoco sepamos cuál era su papel, porque cuando llegamos al final trágico de su duelo y su muerte, paradójicamente nos sorprende, a pesar de que no está fuera de lo que él había anunciado desde el principio: el

modelo calderoniano de marido agraviado era su modelo, y lo había manifestado a Frígilis y a don Álvaro, y cuando actúa como tal nos sorprende.

La Regenta realiza su discurso en un presente sucesivo, de modo que enunciado y enunciación avanzan a la vez, aunque no con el mismo ritmo, a lo largo de tres años, desde los veintisiete de Ana hasta los treinta. El narrador se sitúa con la protagonista en presente y con ella recuerda el pasado en varios capítulos de la primera parte; en otros se sitúa al par que don Fermín —en simultaneidad ocasional con el tiempo de Ana— y también recupera su pasado; en algunos capítulos adopta la posición del narrador omnisciente y se mueve desde el presente al pasado resumiendo o ampliando, según cree conveniente.

En las descripciones o mostraciones del presente, excepto en los diálogos, que siguen el régimen del estilo directo como es obvio, se usa como tiempo verbal de la narración el pretérito imperfecto de indicativo:

> la heroica ciudad *dormía* la siesta... el viento *empujaba* las nubes... Vetusta *hacía* la digestión... Bismarck *empuñaba* el cordel... alguien *subía* por el caracol...

Quedan situadas en el relato las acciones durativas, reiterativas y puntuales que transcurren mientras el discurso evoca la historia. La acción se presenta como un espectáculo que consume tiempo y transcurre a la vista: la comunicación se transmite en forma de relato en tiempos verbales específicos, llamados tiempos de la narración, que dan a la historia el distanciamiento literario. El uso del pretérito imperfecto no implica necesariamente pasado, sino el aspecto de la acción por relación al momento de la enunciación.

La mostración de acciones en un inmediato pasado se realiza por medio del pretérito indefinido: «Ana *salió* descalza de la alcoba, *cogió* el devocionario y *corrió* a su lecho. Se *acostó*, *acercó* la luz y se *puso* a leer...» (64).

En todos estos cambios se mantiene la simultaneidad entre la enunciación y el enunciado, la co-presencia, a pesar de las formas diversas de los tiempos verbales.

Aún nos falta señalar algunos matices de la oposición «pasado / presente» que se han explotado sistemáticamente en *La Regenta* para conseguir el sentido dramático del ejercicio de la libertad de la protagonista. El situarse en tiempo presente implica estar a resultas de lo que pase; el relato en pasado permite seleccionar los hechos atendiendo a su importancia en la historia y desde el conocimiento del desenlace; el enfoque en presente exige mantener la misma distancia a los hechos, puesto que no se sabe, mientras ocurren, cuál será destacado o cuál carecerá de importancia. El relato en pasado permite distanciar la acción, y aún más, distanciarla por partes; la narración del pasado desde el presente por medio de los recuerdos del personaje, permite un desdoblamiento que juzgamos muy interesante: el sujeto analiza lo que ocurrió en el pasado y lo hace desde una distancia no sólo física, de los años, sino también psicológica: la superposición de dos estados de ánimo puede servir para establecer contraste, o evolución del carácter, o simplemente diferente visión. Ana, al recordar, a sus veintisiete años, su pasado de niña huérfana cuando no comprendía las reacciones de los mayores y se rebelaba contra ellas, está dispuesta a sentir «una dulcísima pena de sí misma», a sentir indulgencia y a compadecerse y disculparse. Una vivencia del pasado condiciona una actitud presente. Sentimos que ese contraste suscita en el inconsciente de Ana un deseo de buscar compensaciones, de sentirse mejor que los demás, de tomar revancha despreciando las tonterías de sus semejantes, y, en cualquier caso, se advierte una tendencia muy justificable hacia el egoísmo: el tema preferido de Ana, tanto en el pasado como en el presente, es Ana misma.

El uso del presente por el narrador está de acuerdo y da unidad vertical (tres sistemas de signos) al personaje, a la acción y al tiempo. Ana es su tema preferido; se enfoca desde ella la mayor parte de las acciones: es tema y es foco. Y si hay superposiciones psíquicas no se da el caso de que el pensamiento de Ana, o el sentimiento, se superponga al pensamiento o al sentimiento de otro personaje; por el contrario, se super-

pone el estado de ánimo de Ana en dos momentos diferentes de su tiempo.

En resumen, creemos que el uso que se hace del tiempo en la novela está en razón directa con el sentido que quiere darse a la acción y al personaje, es decir, al significado anecdótico y referencial. El análisis del tiempo en la novela de «Clarín» así nos lo confirma.

ANÁLISIS DE UN ESQUEMA TEMPORAL: «LA REGENTA»

«Clarín» organiza el tiempo cronológico de su novela por cursos, cosa muy de esperar en un catedrático universitario, y no por años naturales. *La Regenta* cuenta una historia que dura tres cursos, desde primeros de octubre hasta tres años después por las mismas fechas. Las temporadas de invierno son las más densas en acontecimientos, mientras que el verano constituye siempre una tregua, un mantenimiento de las situaciones creadas.

Correspondiéndose con los tres inviernos hay en la novela tres núcleos narrativos que se concretan en la *Confesión,* la *Procesión* y el *Adulterio,* que representan sendas posiciones de los personajes: enfrentamiento de don Fermín con don Álvaro, triunfo de don Fermín y triunfo de don Álvaro. Sin embargo, la distribución de los motivos y de la materia narrativa en general, y lo mismo el tratamiento del tiempo, señalan en la forma de la novela dos partes claramente diferenciadas, de quince capítulos cada una.

La primera parte se extiende temporalmente a tres días, de los que se siguen dos tardes y un día completo. El primer día se cuenta el encuentro de Ana y don Fermín, y no pasa más; el segundo día es la Confesión, y hay tres encuentros en el tiempo de Ana y don Álvaro; el tercer día se reúnen todos los personajes en el palacio de Vegallana, en un cuadro de conjunto, y se inicia el enfrentamiento de don Álvaro con don Fermín en la escena del columpio. Ana advierte la rivalidad

de los dos hombres y presiente de forma un tanto vaga lo que ocurrirá.

En lo que podemos denominar pre-historia de la novela no hubo apenas relaciones entre los principales personajes, pues «pocas veces habían cruzado la palabra la hermosa dama y el Provisor, y nunca había pasado la conversación de los lugares comunes a que obliga el trato social» (59); don Álvaro y Ana «se habían hablado muy pocas veces y siempre entre mucha gente» (346).

El tiempo empieza a contar desde el día dos de octubre, en que se prepara la confesión para el día tres. En este día Ana habla más de una hora con don Fermín en el confesionario, y se cruza tres veces con don Álvaro.

La primera parte de la novela abre temporal y temáticamente la historia, da informes sobre el pasado familiar de Ana y sobre su educación, sobre el ambiente de Vetusta y sobre el pasado y el presente de don Fermín, es decir, narra la historia pasada y espacializa las relaciones de los personajes en el presente en la ciudad de Vetusta.

La primera parte termina después de ofrecer estas informaciones. Tiene, lógicamente, un carácter presentativo, y el tiempo cronológicamente mostrado es corto (tres días) frente al tiempo cronológico narrado (unos veintisiete años).

La segunda parte de la novela recoge la historia propiamente dicha, que se prefigura en el capítulo decimosexto sobre la representación del *Tenorio*, punto por punto y personaje por personaje. Destaca el hecho de que sea Ana misma la que ve las claves de esta prefiguración de la historia, porque es signo del recurso seguido por el narrador para presentarla, no como una sucesión de hechos sino como una secuencia de vivencias de los personajes, sobre todo de Ana. Todo lo que objetivamente sucede en los quince capítulos de la segunda parte repercute inmediatamente en el ánimo de Ana y de don Fermín, y también, secundariamente, en los otros personajes; la historia se desenvuelve en Ana como una lucha interior entre el amor humano y el deber representado en la religión; y se desenvuel-

ve en don Fermín como un desplazamiento del deseo de poder y de dominio por el sentimiento del amor.

Planteada así la historia, los motivos se realizan con altos y bajos en las relaciones, que se sitúan en tiempos lineales y progresivos, medidos desde el interior de los personajes.

Los tres años de la segunda parte van desgranándose en los capítulos por medio de cortes que dejan tiempos en blanco, de los que luego se da un resumen en visión panorámica y que presentan escenas en presente. El paso de los panoramas a las escenas, o el paso de un capítulo a otro se realiza por medio de fundidos o de coordinaciones de varios tipos, que vamos a repasar.

El primer invierno gira en torno a la Confesión. A partir de ella se sitúa la lucha en el interior de Ana Ozores, y se resolverá, con la crisis de la primera enfermedad, a favor de don Fermín: sigue una etapa de beatería, que se prolongará durante el verano.

En el segundo invierno se analizan todas las posibilidades de la relación Ana-Fermín, que se llevan al límite posible, que no es el límite de un sentimiento o una relación religiosa, sino el de una relación de dominio, como queda patente en la escena de la Procesión. Agotada esta vía, vuelve a plantearse la crisis con una nueva enfermedad, cuya convalecencia se prolonga todo el verano y cuya salida es una nueva orientación hacia don Álvaro.

El tercer invierno se inicia bajo la nueva orientación. Ana se deja seducir un día de noviembre; el duelo tiene lugar el último día del año. No puede decirse que, temporalmente al menos, *La Regenta* sea una novela de Adulterio: poco más de un mes de relaciones adúlteras es poco tiempo novelesco en un relato de tres años de duración en el discurso y treinta en la historia. Sigue una nueva enfermedad, y la convalecencia se prolonga hasta los primeros días de octubre, en que se cierra el texto.

Con esta distribución del tiempo se plantean algunos interrogantes sobre el significado de la novela: si se tratase de una novela de Adulterio, como *Madame Bovary*, sería desproporcio-

nado el tiempo del proceso frente al del hecho; si el significado de la novela se orientase a poner de manifiesto la relación culpa-castigo, la desarmonía sería también considerable. Interpretada la novela como un ejercicio de libertad de la protagonista, es decir, como una ilustración historiada de las posibilidades que las circunstancias de la vida de cada personaje ofrecen a su propia capacidad de acción libre, resulta una novela proporcionada, armoniosamente distribuida en el tiempo y enfocada hacia el interior de los personajes, donde se produce el enfrentamiento, la lucha, y donde se toman las decisiones después de sopesar pasiones y deberes.

El esquema temporal, reducido a sus líneas capitales, es el siguiente:

I	Invierno	Octubre: CONFESIÓN S. Francisco / Todos los Santos / San Blas ENFERMEDAD: crisis → triunfo de don Fermín
	Verano	Recuperación (ausencia de don Álvaro)
II	Invierno	Vuelta del veraneo Nochebuena / Carnaval / Novena de los Dolores PROCESIÓN ENFERMEDAD: crisis → abandono de la religión
	Verano	Recuperación (ausencia de don Fermín)
III	Invierno	Vuelta del veraneo ADULTERIO Navidad: desenlace, duelo y muerte ENFERMEDAD: desengaño total
	Verano	Recuperación: vuelta a la Catedral: RECHAZO

Si tuviéramos que señalar un modelo o figura (un *pattern* [8]), para explicar la composición temporal de *La Regenta* diríamos que es como una noria, un círculo con movimiento, que va de-

[8] Vid. Forster, E. M., *op. cit.*, cap. 8, «Pattern and Rhythm».

jando algo atrás y conserva el aparato en todas las vueltas: el relato comienza una tarde de octubre con «viento sur, caliente y perezoso», y termina tres años después en una tarde «en que soplaba el viento sur, perezoso y caliente», también de octubre; el campanero de la Catedral, Celedonio, es el primero que habla de «una guapísima señora» que se ve desde la torre, y el mismo Celedonio será el último que ve a Ana al final de la novela; la primera tarde Ana no puede confesar, a pesar de estar esperando y la última tarde tampoco podrá hacerlo. Todo parece repetirse para cerrar el círculo; el tiempo atmosférico se repite cíclicamente, los espacios se mantienen, los personajes hacen las mismas cosas, sólo que en el medio ha habido un proceso de degeneración sufrido por Ana, que llega el primer día a la Catedral con el respeto y la admiración de todos y se queda el último día rechazada por todos y directamente por don Fermín, e infamada por el último de los hombres, Celedonio.

Don Fermín ha sufrido también, pero su vida no se ha alterado. Todo sigue en su sitio, el círculo se cierra y el tiempo literario se agota.

La distribución de los tres años vividos en la novela es desigual en el discurso; las formas que el narrador utiliza para señalar la sucesividad, la duración o la simultaneidad temporal cambian bastante de una parte a otra de la novela. Vamos a repasar, a fin de interpretar su valor sémico, los indicios que remiten al tiempo en la segunda parte de la novela, porque es donde encontramos mayor variación, ya que en la primera hay pocas posibilidades con sólo tres días. Haremos un parangón entre los procedimientos de una y otra parte cuando sea conveniente.

Capítulos 1 al 15: día dos de octubre desde la hora de la siesta hasta bien entrada la noche, con tiempos sucesivos primero de don Fermín y luego de Ana; día tres: la mañana pasa en blanco, por la tarde se sigue tiempo sucesivo de Ana (con saltos al espacio del Casino y al palacio de Vegallana); todo el día siguiente, cuatro de octubre, seguimos, como en un *travelling*, paso a paso al Magistral, que actúa de foco de acción

y de reflexión continuamente, hasta llegar al palacio de Vegallana, donde encuentra a los otros personajes, que vuelven a dejarlo solo a media tarde.

El capítulo decimosegundo nos permite señalar con toda precisión las fechas, ya que se sitúa en el día de San Francisco (cuatro de octubre), y la acción comienza dos días antes.

Además del tiempo presente focalizado desde los protagonistas, hay una recuperación del tiempo pasado que ocupa capítulos enteros, y que se lleva a cabo mediante recursos convencionales como el recuerdo de los personajes, o el *flash-back* de un narrador omnisciente.

Capítulos 16 y 17: transcurren en los días uno, dos y tres de noviembre, en torno a la celebración de Todos los Santos. El tiempo es seguido en los dos capítulos, y como ha habido un corte desde el cuatro de octubre, se resumen en visión panorámica los quince días transcurridos.

Capítulo 18: el tiempo tiene en este capítulo un tratamiento muy especial. Hay alguna alusión a su paso desde la perspectiva de don Álvaro: «desde la noche de Todos los Santos... Mesía no había adelantado un paso» (507), pero sin señalar límites. No hay denotación alguna de fechas concretas. Creo que hay una razón semántica: el tema es el aburrimiento de Ana, que parece no tener fin, el agua que incansablemente cae sobre Vetusta, y el tiempo que parece dar vueltas, siempre igual. La recurrencia se consigue por medio de las dos formas, la referencial, respecto al agua, y la falta de lexemas temporales que pongan límite a la situación.

En el capítulo siguiente, que no trata el tema del aburrimiento, se vuelve sobre el tiempo anterior para aclarar fechas con toda precisión.

Capítulo 19: la temporalidad ha sido minuciosamente estudiada en este capítulo, y se manifiesta en indicios claros y directos. Ana está enferma, la presentación es escénica, en presente, y cuando va recuperándose y el sol «ya calentaba la mañana con tibias caricias de un *abril*...» (529), recuerda los hechos más emotivos para ella del tiempo en que ha transcurrido el capítulo anterior. También en este caso el tiempo se ha se-

miotizado, es decir, se ha tomado como signo paralelo de otros signos de sistemas sémicos. Acciones y hechos, que al vivirlos no tienen mucho relieve, pueden transformarse por las circunstancias posteriores que los destacan. Ana ha hecho excursiones a pie por los alrededores de Vetusta, con su marido, con Frígilis y con don Álvaro; los cuatro han ido una tarde a la romería de San Blas, han charlado sencillamente, han visto la naturaleza, han mantenido unas relaciones amables y armoniosas, sin darles demasiada importancia; luego ha llovido incesantemente, Ana ha caído enferma, ha repasado sus sentimientos, sus estados de ánimo, su tibieza religiosa; ha sufrido intensamente, y los recuerdos de aquellas excursiones apacibles y tranquilas se hacen entrañables: la romería, la actitud respetuosa de don Álvaro, las conversaciones... Todavía en el capítulo veintitrés se actualizará el tiempo pasado mediante el recuerdo y se subrayará con la figura retórica de la interrogación: «¿Qué había pasado en aquella romería de san Blas? Nada, y sin embargo (...) Ana veía a don Álvaro a su lado, muerto de amor, mudo de respeto, y a sí misma se veía contenta en lo más hondo del alma...» (663). Ese tiempo de despreocupación termina ante la exigencia de don Fermín en la confesión que Ana realiza unos días después de san Blas, precisamente unos días antes de caer enferma. Todas las fechas encajan en un cuadro bien estudiado por el narrador: el capítulo decimoctavo se extiende desde el cuatro de noviembre hasta el seis o siete de febrero, en que confiesa Ana. Unos días más tarde, a mediados de febrero, cae enferma la Regenta, y comienza el capítulo decimonoveno que se prolonga hasta abril.

Hay una duplicación del tiempo de Ana contado desde dos visiones: la panorámica del narrador en el capítulo decimoctavo y la panorámica del recuerdo de Ana en el capítulo decimonoveno. Y no parece que esta duplicación temporal sea fortuita; creo que está preparada para subrayar ese momento de crisis, porque se produce a la vez una superposición lingüística. Las páginas 512 y 541 cuentan la misma escena: Ana «esperó al Magistral, y juntos, cerca ya del oscurecer, llegaron a casa de doña Petronila». // «Ella, exaltada, le había dicho:

¿Quiere usted que hoy mismo lo acompañe a casa de doña Petronila? —Sí, sí; eso, lo mejor es eso —había contestado él. Y habían ido juntos sin pensar ni uno ni otro lo que hacían».

Capítulo 20: el discurso vuelve atrás, pero no como en el caso anterior para repetir desde diferentes ángulos lo expuesto, sino para coger la línea temporal de otros personajes y hacerlos progresar hasta el presente de Ana. Se trata fundamentalmente de seguir a Guimarán y las tertulias del Casino, donde tienen eco las beaterías de Ana y el triunfo del Magistral. La acción alcanza la enfermedad de Ana y la sobrepasa, pues la cena en honor del ateo termina «una mañana de junio alegre, tibia y sonrosada...» (578); se repite al mes siguiente, y quince días después, a mediados de julio, don Álvaro se despide de la Regenta para marcharse de veraneo. Aunque no sería necesario, porque se deduciría con facilidad, todas estas fechas se dicen expresamente en el texto.

La acción ha avanzado unos meses respecto al tiempo medido por Ana. En estos capítulos no hay propiamente dos pasos adelante y uno atrás, sino sucesividades paralelas, con cambio de sujetos. Con esta técnica podemos esperar que en el capítulo siguiente se recoja el tiempo de Ana, que había quedado en abril, y así es; pero, como ha habido interferencias entre los tiempos de otros personajes, por ejemplo, el de don Álvaro, y el de la Regenta, se repiten las escenas en que ella participa, y se repiten prácticamente con las mismas palabras, por ejemplo la de la despedida. El capítulo veinte termina con un párrafo que enfoca a Ana después de la despedida: «La Regenta sacó del seno un Crucifijo y sobre el marfil caliente y amarillo puso los labios, mientras los ojos, rebosando lágrimas, buscaban el cielo azul entre las nubes pardas» (582). El capítulo veintiuno vuelve atrás, recoge el relato desde mucho antes de esa escena y, cuando de nuevo pasa por ella, esta vez desde el recuerdo de Anita, se repiten los detalles: «la carne flaca tropezó con el Cristo amarillento de marfil que el Magistral había regalado a su amiga para que lo llevase sobre el pecho. Ana besó la imagen y volvió los ojos al cielo» (609).

La superposición temporal se hace patente con otra superposición, la de motivos y la de términos lingüísticos.

Capítulo 21: volvemos a la convalecencia de Ana, el tiempo se enlaza con el del capítulo diecinueve mediante un hecho que sirve de coordinador, la lectura de las obras de Santa Teresa de Jesús. El capítulo número diecinueve termina con estas palabras: «en cuanto la dejaban sola, y eran largas sus soledades, los ojos se agarraban a las páginas místicas de la santa de Ávila, y a no ser lágrimas de ternura, ya nada turbaba el coloquio de dos almas a través de tres siglos»; y el capítulo veintiuno se inicia con este párrafo: «Ana leyó en su lecho, a escondidas de don Víctor, los cuarenta capítulos de la *Vida de Santa Teresa escrita por ella misma*».

Luego se desarrolla un motivo que hay que situar antes de la marcha de don Álvaro: Ana, apenas pudo levantarse, escribió una carta a don Fermín, un día de fines de mayo; se nos cuentan las reacciones de éste durante dos días en presente. Luego se pasa a una visión panorámica y el ritmo temporal se apresura hasta situarnos en el dieciséis de julio: «aquella tarde (Ana) bajó al parque, a la hora en que don Álvaro se había despedido el día anterior» (609).

El resto del verano se resume con generalizaciones sobre el estado de ánimo que se repite: «don Víctor estaba cada día más triste...» (615); «en tanto Ana, cada día más activa, procuraba olvidar, y muchas veces lo conseguía...» (617); «don Fermín y Ana se veían todos los días...» (618); «don Fermín hubiera deseado que la estación no pasara... aquel agosto, tan triste para don Víctor, era para el Magistral el tiempo más dichoso de su vida» (619). El capítulo se cierra con una escena sobre el desayuno al alimón de Teresina y don Fermín, que se repite, «y así todas las mañanas».

El tiempo transcurre y su paso deja indicios en repeticiones de actos (las visitas todos los días, el desayuno con Teresina todas las mañanas), o en situaciones prolongadas (estaba triste, estaba activa, era feliz...).

Capítulo 22: avanza el tiempo desde septiembre hasta diciembre: se habla de la vuelta de los veraneantes, se alude al

primer día de diciembre (639), al día de la Purísima (642), y al día siguiente en que muere don Santos. El capítulo termina con el entierro al anochecer. Las fechas son claras y precisas, porque se trata de un capítulo «histórico», contado por el narrador y no visto por medio del «foco reflexivo» de un personaje.

En este capítulo se cumple el primer año del discurso.

Capítulo 23: hay quince días en blanco desde el final del capítulo anterior, ya que se abre con la presentación escénica de la Misa de Gallo, a la que asiste la Regenta en la Catedral, y se prolonga en presente continuado hasta la mañana de Navidad.

Capítulo 24: hay un nuevo corte de tiempo. La acción, presentada escénicamente, se sitúa en torno a Carnaval, y abre con un diálogo de Ana con su confesor acerca de la conveniencia de ir o no al baile del Casino. El tiempo está bien precisado; aparte de ese día que sirve de preámbulo y de «pasado» (dos días más tarde) en que Ana va a confesar y a enseñarle a don Fermín el escote del vestido que llevará al baile, todo el capítulo transcurre en la noche del lunes de Carnaval en el Casino, hasta las seis de la mañana, en que don Álvaro llega a su fonda.

Capítulo 25: el tiempo continúa el del capítulo anterior: «al día siguiente...».

En la primera parte de la novela no solían utilizarse fórmulas directas para indicar la continuidad del tiempo; con más frecuencia encontramos *fundidos* con personajes y objetos que indican la continuidad del espacio y del tiempo: el capítulo seis termina con una frase, «y ganó el juego el enérgico diputado provincial de Pernueces», que enlaza con la frase que abre el capítulo siguiente: «éstas y otras cualidades distinguían a Pepe Ronzal...». También es semejante el enlace de los capítulos nueve y diez: se anuncia que la marquesa vendrá a recoger a Ana para ir al teatro, y al abrir el capítulo siguiente se oye el ruido de la berlina de la marquesa. Los capítulos doce y trece se enlazan por una especie de fundido acústico: el Magistral oye la voz de Ana Ozores y entra en el salón donde ella está. Los capítulos trece y catorce tienen un enlace totalmente

cinematográfico: se apea el Magistral de uno de los coches de los marqueses en el Espolón, se queda mirándolos hasta que se pierden de vista, da la vuelta y ve el paseo que se describe en el otro capítulo. Por último, los capítulos catorce y quince también tienen tiempos y espacios seguidos: los que va viviendo y recorriendo el Magistral hasta llegar a su casa.

Las técnicas para señalar el tiempo varían considerablemente en la segunda parte de la novela, según hemos podido comprobar: lo más frecuente es seguir a un personaje, pararse y volver atrás a recoger a otro. El narrador es como un caminante con varios paquetes que no puede llevar de una vez; avanza con uno hasta un punto, lo deja allí, y vuelve atrás a buscar otro, con el que avanza hasta alcanzar o sobrepasar el primero, y así sucesivamente.

En el capítulo veinticinco Ana descubre por la mañana el amor humano de don Fermín, y se retira a su casa. Por la tarde reflexiona acerca de la situación, y «como aquella tarde pasó muchos días la Regenta» (705). Hay alusiones al tiempo cronológico y atmosférico: «empezaba marzo con calores de junio...» (707), pero, «como era de esperar, el invierno volvió con todos sus rigores en plena primavera... esto fue a mitad de Cuaresma» (709).

Los detalles sobre el tiempo y la relación con las fiestas religiosas se convierten en signos generadores de realismo, como los detalles sobre el ambiente y el decorado, o sobre el aspecto físico de los personajes. Es frecuente que «Clarín» señale el tiempo por las festividades religiosas más que por fechas del calendario. La novela moderna suele destacar el tiempo psicológico por encima del cronológico, y las horas, los días, los meses y los años no son sino representaciones simbólicas de la evolución psíquica. «Clarín» utiliza como símbolos del paso del tiempo los que tienen más eficacia en la sociedad vetustense: los días no transcurren como unidades de valor en sí mismas, sino como espacios que llevan a San Mateo (vuelta del veraneo), a San Martín, a la Purísima, a Navidad, a Carnaval, a Semana Santa, a San Pedro, al Carmen, y vuelta a empezar con San Mateo. El tiempo cronológico se presenta cíclicamente y es símbolo de la

vida sin horizontes, eternamente igual, de una sociedad inmovilizada y formalizada.

Capítulo 26: el discurso vuelve atrás para coger el hilo narrativo del tiempo de don Pompeyo, que se había dejado al final del capítulo 22 con el entierro de don Santos Barinaga (9 de diciembre). Se hace una alusión a la Misa de Gallo, a la que asiste Guimarán con los contertulios del Casino, cosa que ya sabíamos desde el capítulo 24, al pasar el tiempo de Ana por esa fecha. Pasamos al Sábado de Dolores, día en que don Fermín recibe dos cartas, una de Ana y otra del ateo. No se señala directamente ese día, pero se dice que al día siguiente, en que recibe el Viático Guimarán, es Domingo de Ramos. El ateo muere el miércoles (730); el Jueves Santo conocemos la promesa de Ana de ir descalza a la Procesión del Viernes, y el capítulo termina a la hora en que la Procesión pasa por debajo de las ventanas del Casino.

Capítulo 27: hay un corte que nos sitúa a finales de mayo, «mayo se despide con una espléndida noche...» (748), para volver atrás a recoger el tiempo perdido. Esta vez se utiliza un artificio nuevo: el diario que Ana inicia el día primero de mayo con el resumen del tiempo transcurrido, «pasó Ana, sin querer leerlas, algunas hojas. En ellas se había escrito la historia de los días que siguieron a la Procesión famosa...» (757); recuerda su enfermedad, su convalecencia en el Vivero, y termina el capítulo el día de San Pedro a media tarde, es decir, se ha avanzado desde finales de mayo hasta finales de junio en el texto y se ha recuperado el tiempo pasado desde el Viernes Santo a finales de mayo.

Capítulo 28: sigue el tiempo del día de San Pedro con la descripción de una tertulia que se prolonga hasta altas horas de la noche.

Se pasa de la presentación escénica, que ha seguido paso a paso lo ocurrido en el veintinueve de junio, durante veinte páginas de las treinta que tiene el capítulo, a una visión panorámica, que en las últimas diez páginas resume el resto del verano mediante enunciados reiterativos: «como la romería de San Pedro hubo muchas durante el mes de julio...», «a fines de

mes comenzó la dispersión general...» (803). Ana y don Víctor van a la costa; don Álvaro los acompaña un tiempo, y «veinte días después volvían los tres juntos a Vetusta...» (804). Sigue el tiempo de septiembre y de octubre con excursiones al Vivero: da la impresión de que todo se prolonga demasiado, de que todo se alarga, hasta que «un día de Noviembre, de los pocos buenos del veranillo de San Martín, se emprendió la última excursión de aquel año, al Vivero», y a la vuelta, Ana se deja seducir por el tenorio.

Este capítulo comprende un tiempo dilatado, desde el día de San Pedro hasta el día de San Martín, y en él se cumplen dos años del discurso. Es un tiempo que se hace pesado, que no acaba de pasar, y que, por fin, concluye la acción que tantas expectativas había creado, el Adulterio. Es evidente la relación semántica que se establece entre este modo de tratar el tiempo y el contenido anecdótico del capítulo.

Capítulo 29: hay un corte nuevamente en el tiempo, hasta el día de Navidad, y se mira hacia atrás panorámicamente para comentar las relaciones de los amantes desde su comienzo. Luego se prosigue el tiempo hasta el veintisiete de diciembre, en que empezarán a contar no ya los días, sino las horas. Ese día, temprano, se entera don Víctor de la infidelidad de su mujer, y pasa todo el día de caza con Frígilis: el capítulo termina con el anuncio de la confidencia al amigo: «—Tomás, necesito que me aconsejes. Soy muy desgraciado; escucha...» (852).

Como en la primera parte de la novela, el tiempo se ralentiza y se sigue como con cámara lenta todo lo que ocurre en las horas que preceden a la muerte de don Víctor.

Capítulo 30: es el que tiene una *durée* más amplia en su primera parte, y es también el que dura cronológicamente más, casi un año. Sigue el tiempo del anterior dejando en blanco la confidencia: como tantas otras veces, el narrador escamotea los hechos. Pasamos a la despedida de los dos amigos en el portal del Caserón y continuamos con la entrevista de don Fermín con don Víctor en el interior. El Magistral «estaba, cerca de las diez de la noche, en el despacho del marido...» y se dispone a beber un vaso de agua antes de hablar. El vaso servirá de

coordinador temporal porque en el momento de ponerse a beberlo «por la memoria del Magistral pasaron todas las estaciones de aquel día de Pasión...» (859), y cuando acaba de contárnoslas, el narrador vuelve al cuadro del que había partido para iniciar el diálogo «cuando acabó de beber el vaso de agua que sabía a polvo...» (866): el tiempo, detenido para informar del estado de ánimo de don Fermín durante aquel largo día, vuelve a ponerse en movimiento. Llama la atención el uso de esta técnica, que parece propia del cine más que de la novela.

Después de la marcha del Magistral, el tiempo gravita pesadamente sobre don Víctor y crea una enorme tensión dramática que se mantiene en un clima cada vez más angustioso hasta el duelo. Don Víctor «a las once y media bajó al parque... oyó las doce, la una, las dos... y a las cuatro ya no pudo resistir el frío y el sueño... buscó la cama y se quedó dormido».

Pasa un día, el veintiocho; otro día, el veintinueve; «don Víctor se levantó al día siguiente, treinta», después de estar setenta horas en cama; por tanto, a las doce de la mañana. Al día siguiente «salió de casa don Víctor por la puerta del Parque, acompañado de Frígilis, a la hora en que solían ir a cazar» (881). A las once muere.

El tiempo, que se ha seguido paso a paso, se corta por una línea de puntos en el texto y se pasa al mes de mayo. Han pasado cinco meses que se recuperan en visión panorámica detallando etapas: «ocho días había estado Ana entre la vida y la muerte, un mes entero en el lecho sin salir del peligro, dos meses convaleciente», y esto empieza a contar tres días después de la catástrofe. El tiempo se resume después de esos tres meses y once días, con frases reiterativas: «así vivía Ana...» (895); «llegó octubre y una tarde en que soplaba el viento sur...» termina el discurso, cuya historia se había cerrado con la muerte de don Víctor.

Se han cumplido tres cursos completos, que hemos seguido por las fechas de las fiestas religiosas: el día de San Francisco, Todos los Santos, San Blas..., que seguirán año tras año volviendo a su cita con los vetustenses. La sensación de tiempo cíclico está conseguida porque está recurrentemente expresada

por las indicaciones temporales, por las anécdotas, por las conductas y por los personajes.

La relación de capítulos y tiempos no responde a un esquema cronológicamente armónico, sino que, por lo que hemos explicado, está en función del significado referencial creado en cada caso por el discurso: el tiempo dura más y se detalla minuciosamente cuando conviene a la tensión dramática de la acción, o se precipita cuando los acontecimientos se acumulan, o se dilata cuando las expectativas de acción se prolongan también.

Atendiendo a las unidades temporales cronológicas, el esquema del relato es el siguiente:

PRIMERA PARTE: cinco capítulos... una tarde
cinco capítulos... una tarde
cinco capítulos... un día. En total: tres días

SEGUNDA PARTE: dos capítulos..... tres días
cinco capítulos... un año. *Primer año: cap. 22*
seis capítulos..... un año. *Segundo año: cap. 28*
dos capítulos..... un año. *Tercer año: cap. 30.*

No puede afirmarse que la distribución cronológica responda a un esquema con unidades y relaciones constantes. El tiempo se semiotiza en *La Regenta* para subrayar la acción o el estado de ánimo de los personajes, y no constituye, por esta razón, una estructura formal independiente.

LA SIMULTANEIDAD: SU SIGNIFICACIÓN

El tiempo físico es sucesivo para cada personaje, pero pueden vivirlo varios: en una misma acción pueden participar muchos compartiendo un tiempo, que puede contarse desde la visión de uno solo o superponiendo dos o más visiones. En este caso hablamos de simultaneidad.

La sucesividad del relato se logra siguiendo el hilo conductor de las acciones de un personaje; la simultaneidad se logra

contando las sucesividades de dos personajes coincidentes en el tiempo.

La primera tarde del discurso de *La Regenta* vemos a Ana en la Catedral, luego en el Espolón, donde encuentra a don Fermín y a don Cayetano Ripamilán; luego la vemos en su dormitorio, mientras prepara la confesión, y seguimos con ella hasta que se queda dormida a las cuatro de la madrugada. El tiempo ha transcurrido para todos los personajes, pero hemos seguido únicamente el de Ana: los demás aparecen si se acercan a ella, que actúa como foco de la narración.

La impresión de sucesividad es perfecta, a pesar de que quedan tiempos en blanco, por ejemplo el momento de la cena. Si se hubiera tomado el tiempo de otro personaje, se produciría una simultaneidad temporal y una diversificación de los espacios como consecuencia.

La sucesividad es lo frecuente en la primera parte de *La Regenta:* se sigue a don Fermín, o se sigue a Ana, y apenas se exponen en el discurso simultaneidades. Es muy interesante a este respecto hacer notar que, mientras Ana está confesando con don Fermín, el hilo temporal pasa al Casino y sigue a Paquito y a don Álvaro en sus movimientos, que nos llevarán hasta el palacio de Vegallana y hasta un balcón desde el que se ve a Ana volver de la Catedral, momento en el que el relato vuelve a enfocarse de nuevo desde la temporalidad de la Regenta.

A pesar de que los quince primeros capítulos transcurren en sólo tres días y de que los espacios presentados son prácticamente todos los de la novela (Catedral, Caserón, Casino, Palacio, Ciudad), no hay tiempos simultáneos, porque en esos tres días vividos se intercalan veintitantos años de prehistoria. La oposición que suele hacerse de las dos partes de *La Regenta,* la primera «novela espacial, presentativa», la segunda «novela temporal, narrativa», no responde realmente a la forma en que se trata el tiempo.

La segunda parte tiende a la simultaneidad: se cambia con frecuencia de sujeto focalizador y se siguen líneas temporales paralelas, que con frecuencia se superponen, repitiendo, desde

visiones diferentes, un mismo tiempo. No se dibujan escenas sueltas —como algunas de la primera parte— para mostrar un retablo de simultaneidades, o para lograr una visión panorámica de la sociedad vetustense en un corte sincrónico.

La manipulación del tiempo en la segunda parte del discurso está al servicio del sentido que va creando la anécdota: Ana Ozores, prisionera de un ambiente, se enfrenta con unas costumbres que le son extrañas, con ideas que no comparte, y actúa como una persona sometida a continuas presiones, como un pez en pecera pequeña, lo que le produce un *stress* continuado, que la lleva a crisis agudas en sus enfermedades.

Los cortes temporales de la segunda parte están también justificados por otras razones semánticas: resulta difícil de entender que la ejemplar señora de Quintanar, tan admirada en la primera parte de la novela, se convierta en poco tiempo en una adúltera causante de la muerte de su marido; resulta difícil de entender que un confesor que cuida tanto su imagen y se muestra con su máscara de amabilidad ante gente tan insignificante como los monaguillos y que saluda con deferencia a una mujer tan casquivana como Obdulia, rechace de modo tan violento a la Regenta cuando va a confesar el último día del discurso. Comparando la escena de la primera tarde en la catedral con la última, resultan tan distantes las conductas y las situaciones, que el relato parece la explicación de ese cambio. Queda aclarado el proceso evolutivo al conocer las relaciones que en el tiempo han tenido Ana y don Fermín entre ellos y con otros personajes de la historia.

Está claro que no todos los días ocurren sucesos igualmente interesantes para la historia, ni todas las relaciones son relevantes para explicar la evolución de los protagonistas; los cortes en la sucesividad y el paralelismo controlado en la simultaneidad, se semiotizan para subrayar determinados hechos. El narrador suele contar los pasajes más interesantes en presente, suele repetirlos en el recuerdo de los personajes, suele incluirlos junto a otros en presentaciones panorámicas, y los destaca por su funcionalidad y por su distribución.

Consigue «Clarín» en la segunda parte los dos efectos que se inician ya en la primera y que corresponden a la escenificación del presente y a la narración del pasado. El cortar la línea de la sucesividad, para detenerse en una escena, procura un sentido dramático a las acciones. El personaje, antes de adoptar una conducta, puede reflexionar sobre sus acciones y sobre las posibilidades que se le ofrecen. El avanzar en el tiempo para contar luego en pasado permite organizar las partes mediante criterios de valor moral, o criterios funcionalistas que seleccionan lo más destacado de la historia en ese tiempo. Consigue, pues, el narrador *tratar selectivamente* lo más relevante para la historia, como si narrase en pasado, y mostrar vivamente los pasajes más decisivos.

A partir de H. James se generaliza la idea de que la novela moderna prefiere la dramatización *(showing)*, por oposición a la novela llamada tradicional, que prefería la narración *(telling)*[9]. En *La Regenta* alternan las dos formas, no por seguir una tendencia general del género narrativo, sino como el resultado de una identificación del significado con los modos de exponerlo. El tiempo en presente y en pasado adquiere el valor de forma creadora de sentido, es decir, se semiotiza para expresar recurrentemente un contenido ya expresado por la anécdota, por las relaciones de los personajes y por el espacio.

La sucesividad y la simultaneidad, frente a la simple relación cronológica de los hechos, son la expresión más adecuada del tiempo como signo de relación de la acción externa y la situación anímica de los personajes principales. El tiempo acoge los sentimientos, los procesos psicológicos, la evolución de las relaciones y va convirtiendo en un esquema lógico y comprensible lo que parecía absurdo e incomprensible. Para ello es necesario seguir la evolución de un personaje y, en simultaneidad, sus relaciones con los otros, en todo aquello que pudo haberle hecho cambiar.

---

[9] Vid. Sauvage, J., *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982, págs. 71 y sigs.

El tiempo cronológico es aséptico y acoge con la misma indiferencia una acción importante y otra insignificante; el tiempo literario se convierte en un signo que manifiesta el orden, la reiteración, la omisión, la importancia de las acciones, seleccionándolas y subrayándolas en coherencia con el conjunto. El tiempo así tratado tiene su lógica independiente del determinismo a que lleva la simple sucesión. Todo queda explicado en la novela con el paso del tiempo, pero además, aparte de los procesos que llevan al cambio, *La Regenta* encuentra en su forma de presentar el tiempo un signo para expresar en la historia de Ana la relación entre sucesión y contingencia. Nada en la vida de la Regenta fue vivido como inevitable, como necesario intrínsecamente, ninguna relación determinó su libertad totalmente, a pesar de que, vista desde el final, y agotado su tiempo, parezca que esa vida que vivió era su destino prefijado.

Para evitar esa impresión que producen las historias contadas por un narrador que sitúa la enunciación en un tiempo posterior al del enunciado, y que conoce, por tanto, el desenlace, «Clarín» toma el presente y lo sigue a lo largo de tres años para observar de cerca las simultaneidades de los personajes y las interacciones de los tiempos de unos y otros en espacios cerrados, o limitados.

El trasfondo de este tratamiento del tiempo es que los actos humanos resultan irreversibles en el tiempo, mientras que lo natural se repite clínicamente: vuelve el verano, vuelve el otoño, vuelve la Navidad, los ritos..., pero no vuelve a presentarse la oportunidad de elegir un modo de vida. El sentido del tiempo en *La Regenta* no consiste en la nostalgia de su paso, aunque se advierte este sentimiento, sino en la dramática información de que no se repite para las acciones humanas.

Quizá el significado dramático del tiempo queda expresado en don Víctor más patéticamente que en ningún otro personaje. El narrador benevolente y serio al final de la novela —ha dejado totalmente la ironía desde el amanecer del día veintisiete— reflexiona con el marido engañado, que ahora «todo lo veía claro, toda la transcendencia de su descubrimiento del amanecer se le aparecía como un tratado clásico de historia. Lo que

había sucedido, lo que iba a suceder, lo veía como en un panorama» (849). La visión de los hechos que el narrador ofrecía al lector en simultaneidad, se la permite ahora a don Víctor en visión retrospectiva, y le permite también lo que resulta consustancial con esa visión: la posibilidad de seleccionar, entre todos los hechos que vivió, los datos que explican su propia historia, porque desde el final todo se ordena adecuadamente, todo adquiere sentido como las piezas de un *puzzle* que se moviesen al mirar a un punto. La tragedia estriba en que, como todos, don Víctor ha vivido su propia historia sin visión panorámica, en escenas sucesivas en presente de un tiempo que avanza, sin advertir la importancia relativa de cada caso. La explicación es más fácil en visión panorámica sobre el pasado, pero la realidad tenemos que vivirla en forma escénica en presente. Don Víctor vivió sin preocupaciones la vida diaria y «cuántas cosas se explicaba ahora que no había comprendido entonces» (881), por ejemplo la propuesta de su mujer unos meses antes para hacer un viaje juntos a La Almunia de don Godino...

Pocas novelas consiguen, como *La Regenta,* comunicar ese contenido dramático a la historia; la presentación de los hechos como elegidos, sin posibilidad de prever el final desastroso, que el lector ciertamente sospecha, es uno de los aciertos más notables de «Clarín». El lector tiene más conocimientos que los personajes en cada corte temporal de la historia, y desde su posición privilegiada observa cómo actúan en su caminar hacia su propio desastre. La dramatización del relato no depende tanto de la presentación escénica como de ese modo de manipular el tiempo en sucesividad y en simultaneidad.

EL TIEMPO PSICOLÓGICO: LA DURACIÓN

La sucesividad y la simultaneidad han sido utilizadas por el narrador para temporalizar —preferentemente la primera parte— y para espacializar —preferentemente la segunda parte— la acción, en contraste con el tiempo cronológico de sólo tres

días en el discurso de los quince primeros capítulos, y de tres años en la parte final. Pero queda una cuestión interesante sobre el tiempo: ¿cómo lo vive el lector?, ¿cómo se transmite el valor durativo de las acciones?

La sucesividad se enmarca en las fechas que explícitamente señala el relato; tanto los recuerdos, como el diario de Ana, como los saltos atrás mediante el privilegio de la omnisciencia, sitúan tiempos del pasado que el lector entiende en su relatividad porque los insertan en la línea cronológica de la vida de Ana. En general los recuerdos siguen un orden claro y lineal: el capítulo cuarto explica los antecedentes familiares de la Regenta, su infancia y su adolescencia; el capítulo quinto cuenta la muerte del padre, la venida a Vetusta y el matrimonio. Todo esto, y el pasado recuperado de don Fermín en los capítulos dedicados a él, no da sensación de duración, aunque implique necesariamente tiempo: el pasado se presenta como un bloque del que se extraen razones para explicar la situación presente, pero el tiempo en su duración queda abolido, no es relevante; no importa que las injusticias sufridas por Ana sean a los cuatro, o a los diez años, basta saber que las ha sufrido y que han condicionado su carácter; no importa saber si la miseria que soportaron don Fermín y su madre duró un año o muchos: la sufrieron ambos y explica su actual afán de lucro. La afirmación de Ionesco de que el pasado no merece más que nuestra falta de respeto resulta comprensible, si lo tomamos como duración.

El problema de la duración se plantea sobre el presente: ¿cómo consigue el relato dar sensación de que transcurren tres años en el espacio de los treinta capítulos que dura la historia? ¿qué signos nos transmiten ese contenido «duración»?

Mientras unos capítulos parecen fluir en un tiempo rápido, otros se hacen interminables, a pesar de que las horas reales que ocupan no son muchas. La *durée*, o tiempo psicológico (el fluir ininterrumpido de nuestros pensamientos, según Bergson), es independiente de la duración real de la sucesividad del tiempo.

Hay en *La Regenta* dos escenas destacables en el tratamiento de la duración como signo. El fluir continuado de los pensamientos se inserta en una línea temporal que tiene como sujetos a don Fermín y a don Víctor respectivamente. El nacimiento del amor en el primer caso, y el preludio de la muerte en el segundo, son los temas de la situación; la forma en que se viven esos temas de amor y muerte se traducen en una mezcla de sentimientos, pensamientos, recuerdos, intuiciones que fluyen por la conciencia continuada y abrumadoramente.

Don Fermín queda solo a la entrada del Paseo del Espolón mirando cómo se alejan los coches que van al Vivero con Ana y sus amigos: la imagen se desvanece en la lejanía y don Fermín da la vuelta; comienza un capítulo que dura unas horas, pero que se hace interminable: el Magistral pasea, va a Palacio, recuerda a su madre, oye cuatro campanadas en el reloj de la catedral, va de nuevo al Espolón, pasea con ansia, pasa delante del Gobierno Civil, donde hay un pozo que le recuerda otro del Vivero, repasa continuamente en la cabeza los detalles de su propia actitud, piensa qué harán los otros, se indigna con su propia sombra. El tiempo pasa lento y, por fin, al anochecer vuelven los coches, pero no se cierra la secuencia: seguimos al Magistral, que pasea delante del palacio de Vegallana con la esperanza de ver a Ana en los balcones iluminados. La impresión que deja esa tarde, o mejor, la forma en que el Magistral vive esa tarde, es semejante a la impresión que deja la secuencia del baile en la película *El Gatopardo* de Visconti, como una danza de la muerte interminable. Don Fermín ha vivido pesadamente esas horas interminables, las ha soportado con su carga de emociones y de recuerdos, de esperas y de esperanzas, de temores y de ilusiones. La sensación de que el tiempo se prolonga y no acaba de pasar es tan intensa que parece inverosímil que realmente sea sólo el tiempo de una tarde.

Más dramática es la escena vivida por don Víctor al final de la novela. El tiempo físico se extiende desde el amanecer del día veintisiete de diciembre hasta las once de la mañana del día treinta y uno. Día a día y hora a hora se viven las emociones, que se inician con el descubrimiento del adulterio, y que van

desde el deseo de perdonar hasta la imagen literaria del marido calderoniano, vivida morosamente toda una vida y recordada insidiosamente por don Fermín. Don Víctor oscila entre el deseo espontáneo del perdón, que además le aconseja Frígilis, y el deseo de venganza que le inculca don Fermín actualizando su imagen literaria. El lector sigue paso a paso el fluir de los pensamientos de don Víctor y siente impaciencia ante ese final que presenta dos alternativas.

M. Zeraffa caracteriza a los novelistas actuales como «novelistas del mundo interior» [10], y explica las técnicas que siguen en relación con las posibilidades que surgen de la interiorización del tiempo. El monólogo interior y la corriente de conciencia (que analizaremos como recursos semánticos) permiten la libre asociación de imágenes y de tiempos, la ruptura de la linealidad, la recurrencia de tiempos, etc., es decir, una manipulación total de la cronología, puesto que las relaciones, establecidas subjetivamente, anulan el imperativo de la realidad.

El tiempo presente impone un orden inexorable, frente al tiempo pasado, que ofrece mayor libertad, porque es recreado en el recuerdo, que es actividad subjetiva. El presente puede también interiorizarse en sus vivencias y mantener algún vínculo con la realidad por medio de objetos o de acciones. De este modo el lector vive el interior del personaje y tiene signos del entorno real: ya hemos aludido al vaso de agua que empieza a tomar don Fermín cuando se le agolpan los recuerdos de todo el día, que el narrador nos cuenta mientras bebe el canónigo; o la visión del pozo del Gobierno Civil, que trae el recuerdo asociado de otro pozo del Vivero y algunas imágenes que consumen espacio novelesco, pero que pueden ser rápidas en la mente, y desde luego simultáneas. El juego del tiempo «presente / pasado», y de la situación «interior / exterior», permite al novelista transmitir impresiones no vinculadas a una forma única, o a una realidad exigente.

---

[10] Vid. Zeraffa, M., «Le temps et ses formes dans le roman contemporain», en *Revue d'Esthétique*, n.º 1, 1966 (págs. 43-65).

A veces se superponen las sensaciones en el tiempo. «Clarín» señala como una de las causas de la conducta de Ana la inquietud que siente ante el paso del tiempo: el tiempo se le va de las manos, fluye aprisa, y sus veintisiete años de mujer son puerta de la vejez; Ana siente la urgencia de vivir una juventud que durará poco, mientras vive en realidad un tiempo aburrido y lento en el que a las imágenes de un presente árido se suman las de un pasado infeliz y las de un futuro sin esperanza y sin alicientes. Todo contribuye a dilatar los límites temporales de la vida particular de la protagonista, que además se presenta insertada en los ritos cíclicos de la naturaleza y de la vida vetustense: las excursiones al mismo sitio, las celebraciones en los mismos lugares, los mismos amigos, las mismas conversaciones, el mismo aburrimiento.

La reiteración de ritos y costumbres es utilizada por el narrador para condensar el tiempo. En la primera parte de *La Regenta* abundan las «escenas modélicas» que ambientan y sirven de fondo al vivir de cada día: «conversaciones de este tipo las había a diario en Vetusta, en el paseo, en las calles, en el Casino, hasta en la sacristía de la Catedral» (264); «estas conversaciones se repetían todos los días» (163); con las acciones ocurre lo mismo que con las conversaciones: asistimos a una tertulia del Casino que se sitúa con precisión, «eran las tres y media de la tarde. Llovía», pero que se generaliza inmediatamente al señalar la repetición de temas tratados: los parentescos, el aprovechamiento de los animales, el tiempo... Asistimos a una representación dramática, y sabemos que todos los años se repite; se nos describe la Misa del Gallo de un año y sabemos que se repite con todas sus circunstancias todos los años; se cuenta cómo transcurre el día de la romería del patrón y se generaliza, «como la romería de San Pedro, hubo muchas...»; y así continuamente de lo anecdótico a lo general, desde lo fechado a lo repetido intermitentemente, el tiempo va pasando inexorable y monótono, sucesivamente, en simultaneidad para todos y con una duración que depende del estado de ánimo.

LAS UNIDADES SINTÁCTICAS: EL ESPACIO

EL ESPACIO LITERARIO

El espacio, como el tiempo, puede entenderse como una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas. Es también un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas. El conjunto de las sensaciones se ha codificado en cada cultura y constituye un repertorio con el que se crea la noción de espacio, o al menos la de extensión. Según Spengler[1] la extensión es uno de los símbolos primarios de la cultura y, desde luego, en la literatura aparece bajo formas diversas en todos los textos. Desde un punto de vista ontológico, el espacio se considera, desde Aristóteles, como el «lugar» físico en que se sitúan los objetos y personajes percibidos.

Los estudios realizados sobre el espacio literario, referidos principalmente al teatro (espacio escénico) y al relato (la lírica no es arte de espacios, porque tampoco lo es de tiempos), se apoyan en alguna de las tres concepciones anteriores. Se ha analizado la forma en que la novela y el drama disponen y describen los objetos que crean los ambientes, es decir, lo que está en el espacio; se han estudiado las sensaciones, particularmente se ha estudiado la mirada (espacio subjetivo) en la novela objetivista, que no reconoce más espacio que el super-

---

[1] Spengler, O., *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia universal*, 4 vols., 1934 (vol. I).

ficial, excluyendo la mirada semántica, es decir, la mirada que interpreta los objetos más allá de la mera presencia; se presta cada vez más atención a los modos de descripción de los espacios y ambientes y a la forma en que se relacionan con los personajes. Por ejemplo, G. Matoré ha estudiado el espacio literario por medio de las sensaciones visuales y auditivas principalmente [2].

La noción de espacio es una noción histórica: según las épocas prevalecen algunos lugares o determinadas sensaciones. Huizinga ha analizado la evolución de las sensaciones visuales y acústicas en el paso de la Edad Media al Renacimiento [3]. A modo de ejemplo, podemos señalar la tendencia de la novela pastoril por los espacios abiertos, por las riberas de los ríos, o la tendencia de la novela picaresca a los cambios de espacios y a la estructuración por medio de un viaje, o la tendencia de la novela realista a situar la acción en los interiores. La literatura y la pintura reconocen épocas y estilos por relación a las ideas que se tengan del espacio y de las sensaciones. Y ya dentro de la literatura puede advertirse que determinados autores dan mayor importancia a algunas sensaciones, por ejemplo, Valle Inclán se recrea en las acústicas mediante la musicalidad de su prosa, Gabriel Miró se detiene en las visuales con descripciones de colores y de luz. «Clarín» utiliza con preferencia la mirada de sus personajes para dar testimonio continuo de su presencia y de su actitud observadora: miran y son mirados.

El personaje se sitúa en el centro del espacio descrito porque es el centro de las miradas. Vamos a comprobarlo en un párrafo de la página dieciséis, mientras don Fermín predica:

> ¡Cuántas veces en el púlpito, ceñido al robusto y airoso cuerpo el roquete *cándido y rizado* bajo la señorial muceta, *viendo* allá abajo

---

[2] Matoré, G., *L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, París, Nizet, 1967.

[3] Vid. Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Rev. de Occidente, 1965 (6.ª ed.).

> en el rostro de todos los fieles la admiración y el encanto, había tenido que suspender el vuelo de su elocuencia, porque le ahogaba el placer y le cortaba la *voz* en la garganta! Mientras el *auditorio* aguardaba *en silencio,* respirando apenas, a que la emoción religiosa permitiera al *orador* continuar, él *oía* como en éxtasis de autolatría el *chisporroteo* de los cirios y de las lámparas; *aspiraba* con voluptuosidad extraña el ambiente *embalsamado* por el *incienso* de la capilla mayor y por las *emanaciones calientes y aromáticas* que subían de las damas que lo rodeaban; *sentía* como *murmullo* de la brisa en las hojas de un bosque, el contenido *crujir* de la seda, el *aleteo* de los abanicos; y en aquel *silencio* de la atención que esperaba creía comprender y *gustaba* una adoración muda que subía a él; y estaba seguro de que en tal momento pensaban los fieles en el *orador esbelto, elegante, de voz melodiosa,* de *correctos ademanes,* a quien *oían y veían,* no en el Dios de que les *hablaba.*

Los términos subrayados denotan directamente sensaciones y objetos que son percibidos por todos los sentidos (vista, oído, olfato, tacto: *cándido y rizado, viendo*; *voz, auditorio, en silencio*; *orador, oía, chisporroteo*; *aspiraba, embalsamado, incienso*; *emanaciones calientes y aromáticas*; *sentía, murmullo, crujir, aleteo*; *silencio, gustaba, orador esbelto, elegante, voz melodiosa, correctos ademanes, oían, veían, hablaba*) y todo da sensación de espacio limitado y compartido entre el que habla y los que escuchan, entre el murmullo de los abanicos y el que los oye. El tema es el espacio físico y para describirlo la narración se ha detenido y también se ha parado el orador para percibir con toda nitidez los signos de espacio, que lo confirman a él en el centro.

Párrafos de este tipo abundan en la novela realista y los encontramos en cualquier capítulo de *La Regenta.* Creo que «Clarín» hace una verdadera apoteosis del espacio y de la percepción del espacio en la escena del banquete: las luces, los colores, las voces, los olores de la cocina, el gusto de los platos, el tacto de las sedas y de los cuerpos, constituyen una verdadera orgía de sensaciones para todos los sentidos. La narración se detiene, se espacializa, para dar cuenta de las actitudes y para describir el ambiente mediante las sensaciones diversas y simultáneas.

J. Frank utilizó por primera vez la expresión «forma espacial» para referirse a los momentos «durante el transcurso de la escena, cuando el fluir natural de la narración se detiene: la atención se fija en la interacción de relaciones dentro del ámbito temporal» [4].

La escena del banquete es en *La Regenta* una espacialización de la historia, es decir, convierte en espacial lo que se desenvuelve en el tiempo: la lucha entre don Fermín y don Álvaro por Ana y la actitud ligera y despreocupada de don Víctor está reproducida en el cuadro del día de San Francisco; las diferentes sensaciones, sobre todo las miradas, traducen y recogen actitudes propias y ajenas. A partir de este momento los personajes toman conciencia de las relaciones que se han establecido entre ellos, y el lector recibe el mensaje en forma recurrente por medio de signos de todo tipo.

Apoyándose en la noción de espacio como «lugar» donde se sitúan las cosas, es decir, en la idea aristotélica que se mantiene sin discusión teórica hasta el Renacimiento y en la práctica lingüística y literaria hasta mucho más tarde, la novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean. Por esta razón las descripciones de paisajes en el romanticismo y de interiores en el realismo proliferan en las novelas correspondientes. La novela está obligada, por una parte, a concretar las ideas de los personajes y las relaciones que establecen en conductas que se proyectan sobre coordenadas temporales y espaciales, pero además encuentra, tanto en el espacio como en el tiempo, valores sémicos que aprovecha como expresión y forma de modos de ser y de actuar.

El espacio tiene unas virtualidades que ha aprovechado la crítica literaria para definir conceptos narrativos. Considerado como un lugar, el espacio tiene unas dimensiones de linealidad,

[4] En un artículo titulado «Spatial Form in Modern Literature» (1945). La cita la he tomado de J. Sauvage, *Introducción al estudio de la novela*, ya citada. No resulta asequible el artículo de Frank, pero su influencia la recogen todos los estudios de cinésica y proxémica, como puede comprobarse leyendo no sólo a Sauvage, sino también a Poyatos y otros.

superficialidad y profundidad, que han dado origen a un vocabulario específico para el relato y sus formas; por ejemplo se habla de la presentación de personajes *superficiales,* que da lugar a personajes *planos,* o de presentación *profunda,* que da lugar a personajes *redondos;* se ha hablado también de psicologías superficiales y profundas; de relatos lineales y de relatos circulares. Estos conceptos se han aplicado en la historia de la literatura y es frecuente hablar de una novela tradicional y una novela actual (con todas las imprecisiones del caso, pero sigue hablándose así) utilizando como criterio para diferenciarlas la forma de descripción en profundidad o superficial. En el primer caso, el autor describe el exterior y penetra además en las motivaciones de los actos y deduce las razones de las conductas, tanto de las que pueden considerarse racionales como de las que se encuentran más allá de la consciencia y obedecen a motivaciones de la libido. Las novelas que describen en superficialidad recogen las sensaciones negándose sistemáticamente a interpretarlas según sugiere la tradición simbólica cultural; *Le voyeur,* de A. Robbe-Grillet, pertenece a este tipo, y en sus páginas los signos lingüísticos dan testimonio de la presencia de las cosas, pero no van más allá, es decir, no interpretan a las cosas como signos: las cosas son, los signos significan y están.

«Clarín» pertenece a los novelistas que profundizan en el personaje, que interpretan como signos las manifestaciones externas, la conducta, y propone como signos los objetos que el lector interpreta adecuadamente en los esquemas simbólicos de la espacialización, tradicionales en toda la novela realista. Cualquier párrafo de *La Regenta* confirma este concepto del espacio, y vamos a comprobarlo tomando como ejemplo un párrafo corto, en el que se describen los labios de don Fermín:

> Los labios, largos y delgados, finos, pálidos, parecían obligados a vivir, amenazando para la vejez, aún lejana, entablar relaciones con la punta de la nariz claudicante. Por entonces no daba al rostro este defecto apariencia de vejez, sino expresión de prudencia de la que toca en cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo.

Una novela «superficial» se hubiera detenido en los cuatro adjetivos de la primera línea, porque su concepción del espacio no le permite ir más allá de lo verificable en la situación que describe. Por el contrario, el texto de «Clarín» después de describir lo que está viendo, interpreta subjetivamente qué puede significar y apunta incluso una visión de futuro. El espacio y el tiempo se amplían para emitir un juicio peyorativo sobre el personaje que se describe, y que además resulta recurrente con las funciones que desempeña ese personaje y con todos los signos que se refieren a él. Unos determinados contenidos semánticos cercan a cada personaje y se manifiestan en signos de espacio, de tiempo, de funciones: objetos, gestos, apariencia física, conducta, pensamientos, intenciones, etc.

La novela «superficial» (objetivista, behaviorista) es la consecuencia de aplicar a la creación literaria los presupuestos gnoseológicos de la escuela fenomenológica. El narrador no interpreta como signos los objetos, no les da ni les reconoce significado, y se limita a considerar el espacio y los objetos en él situados como apariencias; debe limitarse a dar testimonio de lo que ve, de lo que oye, y no pasar más allá de lo que permite la definición ostensiva: esto es pálido, esto es fino, esto está aquí...

No puede deducirse de una forma y otra de captación del espacio que la novela tradicional sea mejor o peor que la novela actual, o que sea más o menos literaria, ni siquiera que sea más o menos testimonial. Estas actitudes ante el espacio condicionan los modos de presentación estilística de los objetos, y también las formas de conducir al lector hasta el significado del mensaje literario, pero no son válidas para apoyar juicios de valor. El narrador utiliza la lengua, el estilo y las ideas que el tiempo le ofrece, o que él mismo renueva o crea, para dar forma a su mensaje literario, y la eficacia con que lo logra no está vinculada a unas formas concretas y determinadas, depende de su propia competencia literaria.

Nos hemos entretenido en este punto porque hemos leído con relativa frecuencia críticas que rechazan las novelas actuales porque las califican de «experimentos», o críticas que recha-

zan las novelas realistas por «tradicionales». La novela es siempre experimental y es siempre tradicional; en cada época el relato se apoya en la tradición y la renueva; en algunos casos la renovación afecta a signos de ámbito limitado, otras veces la renovación afecta a signos básicos de la cultura, como pueden ser los que se refieren al concepto de espacio y de tiempo.

Vamos a analizar algunas de estas ideas expuestas tomando como punto de referencia pragmática (no teórica) el texto de *La Regenta* para demostrar, si es posible, la relación que se establece entre las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio, con los presupuestos ideológicos y estilísticos comunes.

«Clarín» sitúa sus presupuestos en la línea de un realismo causal, como ya hemos comprobado al estudiar la fisonomía de sus personajes. La delimitación de los espacios en unidades con significado da lugar a un código espacial, paralelo al código actancial que interpreta a los personajes por sus funciones de Sujeto, Objeto, Ayudante, etc., y en relación al código funcional, que, a su vez, reconoce funciones cardinales en la estructuración de una novela: Adulterio, Seducción, Venganza, y funciones de catálisis, reuniones, paseos, conversaciones...

De la misma manera que bajo una acción, por ejemplo una conversación entre Ana y don Fermín, puede expresarse una función, por ejemplo, la de Seducción, y en relación a ella quedan implicados unos actantes, Sujeto y Objeto en este caso, las unidades de espacio se ponen en relación con el sentido que pueden tener los personajes: el Caserón es el espacio propio de Ana y se identifica con su situación; la Catedral es el espacio de don Fermín y se pone en correlación con él: físicamente es el lugar desde el que se domina Vetusta, y psíquicamente es el lugar donde el dominio de don Fermín se realiza sobre la sociedad y sobre el símbolo de esa sociedad, Ana Ozores.

Entendemos, pues, que el espacio es con el tiempo, los actantes y las funciones, uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa. La acción (sea funcional o no) implica personajes y tiempo, pero también espacio. El personaje se concreta como sujeto de acciones, situaciones o atributos en el

tiempo y en el espacio, y los cuatro elementos resultan irreductibles en una sintaxis narrativa. La noción de tiempo exige la de espacio, aunque no a la inversa, ya que puede concebirse espacio sin tiempo; por ejemplo, las descripciones son un alto en el tiempo y una atención directa al espacio, un alto en la narración y una parada en las sensaciones.

El espacio literario se configura, dentro de los presupuestos que hemos señalado en el mundo de *La Regenta,* como una condición de la dimensión de los objetos, en su aspecto objetivo, y como un conjunto de sensaciones situadas, en su aspecto subjetivo; además es un lugar donde se vive y donde el personaje queda integrado o rechazado (aspecto psicológico). Por último, el espacio, considerado narrativamente, explica las descripciones como un alto en el fluir del relato, y tiene un gran relieve en el establecimiento de un ritmo en el discurso.

Los personajes de *La Regenta,* los que son funcionales, tienen asignado un lugar propio, relacionado semánticamente por medio de procesos metonímicos y metafóricos con sus ideas, sentimientos y conducta, y en ese espacio adquieren su máxima virtualidad personal. Hay además en la obra espacios comunes, que disfrutan o padecen todos, y que están en relación directa con sistemas de creencias, de costumbres, de prejuicios y de ideas de la sociedad y adquieren un significado simbólico más o menos difundido y aceptado. Por ejemplo, la catedral es símbolo de dominio en esta novela, puede ser símbolo de protección en otra, o símbolo de fe en una tercera; el Caserón que agobia a Ana es símbolo del relieve de su familia en la sociedad vetustense, y pudiera ser símbolo del hogar en otro relato; el palacio de Vegallana es símbolo de degeneración, de desorden moral, de tolerancia celestinesca, y coincide con la actitud de los marqueses y de su hijo.

Entendemos que hay un espacio físico general, el conjunto de los lugares por donde se mueven los personajes, que coincide con los límites de Vetusta, ciudad vieja, pequeña, con salidas inmediatas al campo y capital de provincia. Los personajes apenas han salido de su ámbito: algunos han ido a Madrid y hasta a París, lo que resulta signo de prestigio; durante

el verano se alejan los vetustenses unos kilómetros, no muchos, y a esto se reduce el espacio vital de los personajes que pululan por la novela: una capital de provincia con pocos horizontes, cerrada sobre sí misma, mirándose siempre a sí misma, centro y límite.

Vetusta es el espacio general y se concibe como un círculo que se regionaliza en círculos más limitados cuyo centro es uno de los personajes funcionales: el Caserón, la Catedral, el Casino; y otros espacios a los que pueden concurrir todos, el palacio de Vegallana, el paseo de El Espolón, las calles y paseos de Vetusta. La impresión que producen los espacios y los personajes que los habitan es la de una pecera donde dan vueltas demasiados peces, que tropiezan continuamente y cuyas relaciones se vuelven agresivas.

El efecto que la limitación del espacio tiene sobre la agresividad de los personajes se manifiesta continuamente: el día de San Francisco conspiran algunos para que se invite a don Fermín y se quede a comer en casa de los Vegallana; quieren ver cómo lo asedia Obdulia y cómo rabia Joaquinito Orgaz; las cenas del Casino, que se organizan aparentemente en honor de Guimarán, están pensadas realmente «contra» don Fermín. Los personajes actúan frecuentemente «contra» alguien, no en forma espontánea o por un móvil altruista. Es algo que puede explicarse por la limitación de espacio y por la falta de otros alicientes.

Es interesante comprobar que, en general, los espacios están presentados en la novela en una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes: Ana siente el peso de su Caserón; don Fermín se siente dueño de la Catedral; el palacio de Vegallana hace que todos los personajes pierdan un tanto su modo de ser y se hagan más ligeros, más descocados, más frívolos.

El mismo efecto que se logra en la narración con el uso del presente progresivo y vivido, se consigue mediante la incorporación del espacio inmediato a través de la visión directa de un personaje. Es una técnica que tiene sus efectos desde el comienzo de la obra: la escena primera en la torre, protago-

nizada por los dos monaguillos, es un ejemplo. Celedonio y su amigo comentan lo que ven desde allá arriba a vista de pájaro, y anuncian a don Fermín, que los sustituirá a ellos como foco en la visión del discurso. La escena siguiente, que es un repaso general del espacio, está íntegramente presentada por don Fermín, que con su anteojo pasa revista a la ciudad extendida a los pies de la Catedral. El canónigo recorre con su catalejo todo el espacio de Vetusta y va poniendo en relación los barrios, con su aspecto y sus vecinos y con sus propios conocimientos: el barrio de la Encimada, noble y pobre; el de la Colonia, nuevo y rico, con pretensiones de imitar a los nobles; el Campo del Sol, barrio obrero, donde gana terreno el descreimiento y las nuevas ideas.

Ese modo de presentar el espacio tiene como consecuencia estilística inmediata el que la mayor parte de los párrafos de la novela tengan sujeto humano (casi siempre gramatical, y prácticamente siempre psicológico). Pueden señalarse como excepción algunos pasajes en los que el sujeto gramatical es un objeto descrito por el narrador; por ejemplo, el primer párrafo de la novela toma como sujeto a la ciudad (*la heroica ciudad dormía la siesta...*), pero rápidamente pasa a ser objeto de la visión de los pilletes o de don Fermín; o el capítulo sexto, dedicado al Casino, donde encontramos párrafos descriptivos, «el Casino de Vetusta ocupaba un caserón solitario... hay cuatro mesas en sendas esquinas...», pero rápidamente se pasa a las visiones subjetivas: «los socios jóvenes querían mudarse, pero el cambio de domicilio sería la muerte de la sociedad según el elemento serio y de más arraigo. Tres generaciones habían bostezado en aquellas salas estrechas y oscuras...». Y con los personajes, que están o han estado en el Casino, recorremos salas y conocemos su historia. Lo mismo podemos comprobar en el capítulo decimosexto, que describe el teatro de Vetusta: «era un antiguo corral de comedias que amenazaba ruina...» y que se anima inmediatamente con lo que hacen ahora o suelen hacer los vetustenses cuando acuden las noches de representación.

«Clarín» presenta un espacio totalmente humanizado, tanto el general como los parciales, y deja testimonio de ambos por las sensaciones de los personajes, no por las del narrador, excepto en contadas ocasiones.

Hay un tratamiento del espacio que sería objeto adecuado para un análisis psicocrítico. Es un espacio desligado incipientemente de la realidad y que es producto de lo que Bachelard denomina la imaginación temporal[5]. Es preciso recordar que en los cánones realistas ésta es una situación inusitada porque presenta como realidad física lo que no es más que producto de la ensoñación o sueño diurno.

Ana Ozores no está identificada con su espacio, ni siquiera está integrada en el espacio general de Vetusta. Como personaje está alejada de los modos de pensar y de actuar de la sociedad en que vive, es un personaje típicamente «desclasado» (según el sentido específico que da a este término la crítica sociológica), problemático, y como todos los héroes de novela que asumen estos rasgos, siente deseo de marchar, de alejarse del ambiente y de la sociedad que los oprimen. Es la actitud que funcionalmente justifica el viaje de tantos protagonistas de novelas. Pero el viaje no es la única forma de evasión, hay otras maneras de sustraerse a lo inmediato, por ejemplo dejar suelta a la imaginación para desligarse del tiempo concreto y del espacio limitado. Las escenas en que Ana, en el capítulo tercero, va imaginando «sin saber cómo, sin querer» a don Álvaro en un tiempo y un espacio muy alejados de la situación presente, con capa de embozos grana, y luego se imagina a un niño al que ella cuida, y de nuevo aparece la imagen de don Álvaro con gabán blanco, entallado, saludando como el rey Amadeo, con los ojos humillados, cargados de amor y, por fin, en un fundido de imágenes aperece la bata de cuadros escoceses y el gorro de dormir de su don Víctor, aquí y ahora... Las ensoñaciones liberan a Ana del tiempo y espacio inmediato, la transportan a otros espacios imaginarios y la devuelven por fin al Caserón, donde ha permanecido todo el rato.

---

[5] Vid. Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, F. C. E., 1975.

El mismo sentido del espacio imaginario tiene la escena de la tarde de Todos los Santos. La ventana (y el narrador insiste en la funcionalidad de la ventana para explicar el cambio de actitud de la Regenta) es espacio abierto a la imaginación, por donde se deja ver la arrogante figura del tenorio, caballero en caballo blanco, que llena la plaza, desde la visión de Ana, de vida y de alegría, precisamente cuando la realidad era aprehendida con pesimismo y Ana estaba renegando de Vetusta, de los vetustenses y de sus costumbres repetidas mecánicamente. El espacio real, agobiante y aburrido, se abandona con la imaginación por otros espacios donde todo cobra sentido y todo tiene vida y alegría. La figura de don Víctor, en las dos escenas, devuelve la realidad a su dominio propio de espacio y tiempo.

La novela utiliza, pues, el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa.

RELACIÓN ESPACIO-PERSONAJE

Wellek y Warren mantienen que «el marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje»[6]. «Clarín» admite esta relación por boca de Obdulia Fandiño, la viuda alegre de *La Regenta,* que está escandalizada de que el dormitorio de Ana sea tan austero, porque «allí no hay sexo. Aparte del orden, parece el cuarto de un estudiante. La alcoba es a la mujer como el estilo es al hombre» (61). También teóricamente admite «Clarín» tal relación, aunque excluyendo el determinismo, al hablar de *La desheredada,* «Rosalía está en su ambiente, respirando por donde en tal ambiente se respira; es la mujer como la hacen allí las circunstancias, y esto sin llamarla bestia, ni negar el albedrío

[6] Cfr. Wellek, R., y Warren, A., *Teoría literaria,* Madrid, Gredos, 1962, 3.ª ed., pág. 265.

(ni afirmarlo); sin más que estudiar y reflejar bien la vida»[7]. Pero incluso llega «Clarín» a establecer, además de las relaciones de dependencia, relaciones icónicas, como veremos.

Vetusta es el espacio general en el que tienen cabida todos los personajes, y, previamente a toda acción, el discurso de la novela se abre destacando a uno de los personajes que quiere dominarlo todo, don Fermín. Luego van apareciendo espacios limitados, vinculados a un personaje o a una clase, que, como unidades sémicas, reproducen el sentido de las conductas o de las situaciones de los personajes.

Ana destaca en la relación con su propio espacio mínimo, y por eso no cumple lo que Obdulia Fandiño exige, porque no se ajusta al modelo vetustense. El Caserón de los Ozores, uno de los más amplios de la ciudad, es el espacio propio de la Regenta; don Fermín tiene su centro en la Catedral, y tiene además su propia casa, en la que domina doña Paula: es el personaje más situado; sacerdote y hombre enamorado / director de conciencias e hijo de doña Paula; don Alvaro reina en el Casino, que es lugar abierto a toda la «clase», y no tiene otro espacio propio; de la fonda se dice muy poco, únicamente que es huésped antiguo y que gobierna en ella; es un personaje sin raíces: ni familia, ni hogar.

El valor metonímico de estos espacios por relación a sus personajes es claro. El Caserón, viejo y destartalado, con un gran parque, es signo de unas formas de vida ya caducadas; tiene amplitud y podía ser lugar privilegiado para quien guste de la naturaleza, pero sólo Frígilis disfruta de los árboles y de la vida al aire libre: Ana no se interesa por la casa, ni por el parque, a pesar de que en dos momentos de la novela parece que se va a producir ese interés: la primera ocasión se presenta cuando descubre el amor de don Fermín y, asustada, marcha hacia su caserón, «la casa tenía también su poesía... Ana comenzó a trabajar en casa con afán... a cuidar a don Víctor con esmero...», pero «a los ocho días comprendió que aquello era una hipocresía...» (706). La segunda oportunidad,

[7] Cfr. Alas, L., *Galdós*, ya citada, pág. 130.

casi al final de la novela, se la da Frígilis cuando quiere distraerla y conseguir «que se aficionara a los árboles y a las flores» (893), y también resulta inútil. La Regenta es y seguirá siendo una extraña en su propia casa, la de sus mayores, en la que resulta un injerto no arraigado. Lo mismo le ocurre en el ámbito general de Vetusta: no ha nacido allí, no se ha formado en los modelos de la sociedad en que vive, y resulta una extraña en su propio espacio; vive en su ciudad y en su casa como prisionera de unas tradiciones y de unos muros que no reconoce como suyos; Ana es la víctima de la actitud de su padre frente a la familia. El carácter de Ana, que no soporta vivir sola; la falta de recursos en que la deja su padre; la imposibilidad de trabajar y de acceder por sí misma a un grado aceptable de libertad; las costumbres e intereses de la sociedad que la rodea y a la que ella se siente ajena, hacen que Ana esté situada en un espacio social y en un espacio físico que no le resulta tolerable.

El Casino es claro signo icónico de la actitud lúdica de su presidente, don Álvaro. Es lugar de juegos prohibidos y a la vez tolerados por la sociedad; es lugar de comentarios, de críticas, de maledicencia, a pesar de la apariencia de seriedad de los contertulios y a pesar del tono, que no puede alterarse. Don Álvaro se coloca en una posición amoral y desde ella pierden eficacia los valores sociales a los que juzga desde su capricho: Vetusta es una ciudad atrasada, las vetustenses no están al tanto de lo que ocurre en otras latitudes donde el amor sigue otros esquemas; es signo de incultura la resistencia al amor adúltero. Desde el espacio del Casino, y de acuerdo con la actitud moral de su presidente, nada merece respeto. Una frase ingeniosa vale más que el honor, la virtud, o cualquier otra cosa.

El sentido simbólico de la Catedral como espacio se reitera continuamente al relacionar ideales y conductas, religión y humanidad. Es serio el sentimiento de don Fermín, como es serio el sentido religioso del hombre, pero no puede ser desvirtuado hacia objetos impropios, la mujer o el poder. El sacerdote, que por sus votos ha renunciado al amor humano, tiene la misión

de encaminar al hombre por la religión; pero en *La Regenta* se elige el camino torcido y se usa la Catedral como lugar de dominio y como instrumento de sometimiento. El espacio relativo que los templos y conventos ocupan en el barrio de La Encimada es paralelo al espacio que en las relaciones sociales ha ido ocupando la religión: «el Magistral veía a sus pies el barrio linajudo, compuesto de caserones con ínfulas de palacios; conventos grandes como pueblos y tugurios donde se amontonaba la plebe vetustense... los conventos ocupaban cerca de la mitad del terreno... también los herederos de pergaminos y casas solariegas habían tomado para sí anchas cuadras y jardines... los pobres plebeyos vivían hacinados en casas de tierra...» (18-19). El valor icónico de la descripción es indudable: la estructura social repite la distribución del espacio en la muy noble y levítica ciudad de Vetusta.

Don Fermín se siente identificado con su espacio: desde la torre mira su dominio, toda Vetusta; en el interior de la catedral se siente identificado con el ambiente. La sensación de poder se traduce en las dos pasiones menos nobles: la gula y la lascivia, «Vetusta era su pasión y su presa... lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula» (13), «...era él el mismo que ahora mandaba en Vetusta... gozaba De Pas como un pecado de lascivia» (16).

En su casa no se siente tan a gusto don Fermín, a no ser en el verano, cuando su madre va a cobrar las rentas al pueblo; entonces el Magistral disfruta a sus anchas, sin tener que guardar formas u observar respetos.

Cada uno de los personajes está en su lugar y sale cuando hay un motivo para ello. Haciendo abstracción del tiempo y de las circunstancias, podemos imaginar el recinto de Vetusta con sus espacios personales como lugares estratégicos de relación. Cada personaje participa de la acción por medio de salidas de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, para realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación. Ana sale del caserón y va a la catedral para encontrar a don Fermín e iniciar la relación, y allí la sorprende el comienzo del discurso; luego

vuelve al caserón. Las salidas se suceden: de nuevo a la catedral, al palacio de Vegallana, al paseo, al Vivero, al Casino, al teatro. Cada salida es signo de un avance en las relaciones con los demás personajes de la novela, y suele exponerse en relato singulativo, es decir, cada una de las salidas se cuenta una sola vez, pero cuando se repiten al mismo sitio, por ejemplo a la Catedral para confesar, o al Vivero las excursiones, se presentan en forma iterativa y en visión panorámica.

Para Ana, que actúa como sujeto pasivo de las dos secuencias, la de Adulterio y la de Seducción, el espacio es una carga pesada, la oprime, Vetusta «era su cárcel, la vieja rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil. Sus tías, los jóvenes aristócratas, las beatas, todo aquello era más fuerte que ella; no podía luchar, se rendía a discreción y se reservaba el derecho de despreciar a su tirano, viviendo de sueños» (127). No se encuentran imágenes tan desoladoras a no ser en los cuentos de Poe: el sentir el espacio como un mar de hielo remite psicológicamente a una falta total de afectos, a la madre muerta y a una situación psíquica de total impotencia. No sólo es el caserón lo que agobia a Ana, es todo el espacio de Vetusta; y no sólo en su época de soltera, sino toda la vida; por eso se resiste a ir de visitas, a ir al teatro, a ir al Casino. Parece que cada vez que sale corre peligro.

Don Álvaro tiene un sentido del valor funcional del espacio, y conoce las posibilidades que los diferentes círculos pueden ofrecerle para sus operaciones de seducción. En principio rechaza el Caserón, «aunque en la primera ocasión oportuna don Álvaro se había hecho ofrecer por el mismo Quintanar el caserón de los Ozores, y ya había aventurado algunas visitas, comprendió que por entonces no debía ser aquel el teatro de sus tentativas, y donde se insinuaba era en El Espolón, con miradas y otros artificios de poco resultado, o en casa de Vegallana y en las excursiones al Vivero, con más audacia, pero con escasa fortuna» (430).

El tiempo y el espacio se hacen propicios con la evolución de las relaciones. Don Álvaro tampoco considera apropiado el palacio de Vegallana al principio; el día de San Francisco sien-

te que no es el lugar adecuado para sus avances: «esta ocasión no es ocasión... Veremos allá en el Vivero; pero aquí nada, nada» (358). Tampoco el campo es espacio apropiado para los ataques, según piensa el tenorio, «el día que yo me atreva, por tener preparado ya el terreno, a intentar un ataque franco, personal (era la palabra técnica en su arte de conquistador) no ha de ser en el campo, aunque parezca el lugar más a propósito» (432). «Más de una vez, en medio del bosque del Vivero, a solas con Ana, don Álvaro se había sentido en ridículo; se le había figurado que aquella señora, a quien estaba seguro de gustar en el salón del marqués, allí lo despreciaba» (432). El sentido subjetivo del espacio guía a don Álvaro en su estrategia amorosa.

Pero a medida que avanza el discurso y los encuentros se prodigan, la costumbre va quitando importancia al lugar; los ánimos se van acercando y los espacios se someten a la ley de la rutina.

En este sentido resulta interesante comprobar que el asalto a Ana está reforzado por el asalto al caserón, como lugar que le corresponde y la simboliza. Álvaro considera inútil ir por el caserón cuando Ana lo mira con indiferencia. Ella no lo recibe si no está su marido, y los deja solos cuando vienen juntos. Más adelante se acostumbrará a la presencia cotidiana del don Juan y, si alguna vez se intranquiliza, se calma pensando que no es ella la que lo trae, es don Víctor el que se presenta con él a diario. La conquista de Ana no es definitiva hasta que el caserón es invadido.

El desenlace procede directamente de circunstancias que no se darían si no hubiesen hecho del caserón el nido de los amores adúlteros. Petra, que lo sabe, se crece ante Ana; ésta teme a la criada; don Víctor también se considera amenazado por la actitud desafiante de Petra; ésta se considera en posesión de una buena baza y la juega con el Magistral. Todo se precipita por las relaciones de Álvaro y Petra, de don Víctor y Petra, de Ana y Álvaro, y de Ana y Petra, en el espacio cerrado y simbólico del Caserón.

Los espacios se hacen símbolo de los personajes, que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto.

Ya hemos advertido que, en ocasiones, el espacio se relaciona metafórica y metonímicamente con los personajes que los habitan; hemos comprobado también que la relación entre el espacio como signo y los personajes como referencias de esos signos, adquiere, a veces, valores icónicos: la distribución del espacio en Vetusta reproduce caracteres que advertimos en la estructura de clases sociales; «Clarín» utiliza además el espacio con un valor icónico respecto a la historia: cuando está a punto de producirse el adulterio, hasta los objetos y muebles del salón de Vegallana lo preludian y son signos del desorden moral a que se abocan las relaciones: «todo allí era ausencia de honestidad, los muebles sin orden, en posturas inusitadas, parecían amotinados, amenazando contar a los sordos lo que sabían y callaban tantos años hacía...» (809).

EL ESPACIO COMO SENSACIÓN: LA MIRADA

El espacio subjetivo son las sensaciones: el hombre se constituye en centro de percepciones en un círculo más o menos amplio, del que puede dar testimonio total o parcial. El espacio es una especie de continuo que se regionaliza por medio de las sensaciones, sobre todo las visuales. La novela explota este hecho y utiliza la mirada como testimonio espacial y como elemento significante.

Tanto los objetos como los personajes son vistos en la novela tradicional —ya lo hemos dicho— con «mirada semántica», es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos. En *La Regenta,* como en casi todas las novelas

realistas, los objetos no aparecen en su discurso de forma ingenua, no son vistos con mirada simplemente testimonial, sino que, al contrario, tienen una carga significativa que la mirada descubre o añade. Por esta razón se explica que los espacios estén humanizados, que sean los personajes que se mueven entre objetos y los miran los que nos den testimonio de ellos, y se eludan las descripciones impersonales y objetivas.

La mirada se utiliza como signo de valor en sí mismo, como expresión metonímica del personaje. Por ejemplo la presentación de Celedonio se hace por la mirada: «sin pensarlo, daba una intención lúbrica y cínica a su mirada...», pero entendemos que el personaje enteramente es lúbrico y cínico. Pedro, el cocinero de los marqueses, dirige el banquete sin palabras y sin gestos, únicamente con una mirada significante: «rectificaba los ligeros errores del servicio con miradas magnéticas a que obedecían Pepa y Rosa» (357).

Se utiliza también la mirada como signo del espacio interior de los personajes en un código convencional que son capaces de interpretar adecuadamente otros. Signo del estado de ánimo de Ana son las miradas que Mesía interpreta adecuadamente: «notó Mesía que le había mirado sin conmoverse, sin turbarse...» (211), «un momento se habían encontrado sus ojos con los de Mesía, pero no se habían turbado ni escondido; le habían mirado distraídos, sin que ella procurase evitar el contacto de aquellas pupilas cargadas de lascivia y amor propio...».

Es un hecho que las sensaciones visuales y las miradas no tienen un código tan detallado y completo como el lingüístico. A veces se declaran con exactitud sentidos que todos interpretan: «en el gesto, en la mirada de la Regenta, podía ver cualquiera, y lo vieron De Pas y don Álvaro, sincera expresión de disgusto» (365); otras veces los contenidos pueden ser menos claros o pueden ir dirigidos a un interlocutor único: «fue una mirada que se convirtió al chocar en un desafío; una mirada de esas que dan bofetadas; nadie la notó más que ellos y la Regenta» (365); también los mensajes pueden ser, como los lingüísticos, ambiguos: «el Magistral no sonrió, pero su mirada

fue intensa; duró muy poco tiempo, pero dijo muchas cosas, acusó, se quejó, inquirió, perdonó, agradeció...» (669). Por último, la mirada es en ocasiones indescifrable como signo, y el narrador se ve obligado a traducir su mensaje: «aquella mirada quería decir: 'venciste'...» (695); «el saludo y la mirada de Mesía quisieron decir: 'vaya Ud. con Dios'...» (708).

La codificación de las miradas como signos permite hasta establecer diálogos: «Ana miraba al suelo, no vio a nadie. Pero don Fermín levantó los ojos y sintió el topetazo de su mirada con la de don Álvaro... la mirada del Magistral fue altanera, provocativa, sarcástica en su humildad y dulzura aparentes; quería decir *Vae victis!* La de Mesía no reconocía la victoria; reconocía una ventaja pasajera... fue discreta, suavemente irónica, no quería decir: 'Venciste, Galileo', sino 'hasta el fin nadie es dichoso'. De Pas comprendió, con ira, que el del balcón no se daba por vencido» (744). Toda la escena transcurre sin otros signos que las miradas, y un intérprete, que en este caso es el narrador.

El personaje perfilado con más minuciosidad, el Magistral, es también el que tiene una mirada más elocuente y más codificada, hasta en sus mínimas variantes. Don Fermín se presenta en la primera escena, en la torre de la catedral, como un «veedor»: «contemplaba la ciudad... el catalejo... se movía lentamente pasando la visual de tejado en tejado, de ventana en ventana, de jardín en jardín; ... el Magistral volvía el catalejo al noroeste... De Pas volvía amorosamente la visual del catalejo a su Encimada querida... más de media hora empleó el Magistral en su observatorio aquella tarde. Cansado de mirar... separóse de la ventana...». Todo pertenece a la misma secuencia y, por los indicios, es una acción que se repite: Celedonio da fe de esta afición del Magistral y hasta la comparte.

Don Fermín tiene una mirada que lo define, como puede hacerlo su comportamiento, su profesión o sus relaciones familiares: «en los ojos del Magistral, verdes, con pintas que parecían polvos de rapé, lo más notable era la suavidad de liquen, pero, en ocasiones, en medio de aquella crasitud pegajosa salía un resplandor punzante... Aquella mirada la resistían muy po-

cos; a unos les daba miedo, a otros asco» (10). Una vez descrita, la mirada servirá de rasgo identificador del personaje, como un epíteto épico: «el Magistral, que sintió el choque de la mirada y la resistió con la suya, erizando las puntas que tenía en las pupilas entre tanta blandura» (365); «el Magistral... ya con las agujas de las pupilas erizadas, devoraba a miradas...» (595); «preguntó el Magistral en un tono y una mirada que parecían navajas de afeitar» (644). El efecto punzante, cortante, de la mirada de don Fermín sirve siempre de indicación de su modo de actuar, de su presencia.

El novelista crea dentro de su obra una especie de «tradición» que permite señalar y entender a los personajes con alusiones cada vez más breves, con símbolos cuyo contenido significativo ha puesto al principio de la obra con alusiones más articuladas y más amplias [8]. La mirada de don Fermín, descrita con todo detalle en la primera presentación, lo define metonímicamente, y basta una alusión a «cortante», o «punzante» para saber qué se pretende decir, qué hay que entender.

---

[8] Vid. Segre, C., *Semiótica, historia y cultura,* Barcelona, Ariel, 1981, página 103, sobre la «prenotoriedad» de los símbolos poéticos.

II

SEMÁNTICA LITERARIA

LOS VALORES SEMÁNTICOS NARRATIVOS

El relato se presenta como un discurso lingüístico cuya referencia es una historia, que se cuenta siguiendo un esquema sintáctico literario determinado. Las unidades del esquema sintáctico son las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio, que son manipulados directamente por un narrador, persona *ficta,* interpuesto entre el autor y los lectores. El narrador distribuye las unidades en un conjunto cerrado, en el que cobran sentido literario; el orden temporal, las relaciones formales y semánticas, la forma de presentarlas, etc., crean nuevas relaciones sémicas, que insisten en el significado de la historia y lo orientan hacia el sentido literario.

Es posible que desde la competencia del lector el sentido de la obra no coincida con el que ha querido darle el autor, porque una vez independizado el relato, como producto cultural objetivo, puede ponerse en relación con realidades extratextuales que cambian con la época, la cultura y el lector.

Precisamente la causa de la polivalencia semántica de los textos literarios está en las posibilidades de crear sentidos sobre los datos del texto y sus relaciones internas, y sobre los datos del texto en sus relaciones externas con sistemas culturales que cambian diacrónicamente y espacialmente.

Es posible que surjan, sin haberlos previsto el autor, valores semánticos nuevos por simples relaciones de contigüidad de formas, por contraste de distribución o por otras causas. El relato, por ser obra literaria, por ser obra artística, tiene una densidad semántica que procede de la posibilidad de semioti-

zación de cualquier elemento formal o de relación que esté en el texto. La capacidad de los elementos textuales para adquirir sentido, es decir, significado textual (seguimos la nomenclatura de G. Frege) en el conjunto cerrado que los integra en una autonomía semántica, permite que sobre un modelo sintáctico no original, o sobre un tema incluso tópico, como puede ser el de *La Regenta,* se consiga una variante semánticamente original.

I. Lotman ha advertido que «un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos de significado» [1]. Pero el sentido de un relato no es el resultado de la suma de sus elementos significantes, puesto que el sentido que propone una determinada «lectura» procede de las inferencias significativas de determinados elementos del texto, nunca de todos. El texto literario no se agota en ninguna lectura, ésta simplemente pone en coherencia algunas partes y establece relaciones textuales o extratextuales que dan sentido, un sentido en cada caso, a las lecturas correspondientes. En un relato todo es significante por sí mismo, pero además por las relaciones que se crean. El papel del lector consiste en descubrir las conexiones significativas necesarias para lograr una lectura, para captar un mensaje.

Además de las unidades de forma y de las relaciones que establece entre ellas, la novela utiliza como signos, es decir, como formas con significado en el conjunto semántico de la obra, la secuencia de los acontecimientos, el orden de las funciones, los modos de presentarlas, la distancia relativa del narrador, la presencia o latencia del mismo narrador en el texto, la actuación de los personajes por relación a modelos éticos o sociales, los tiempos relativos de la enunciación y del enunciado, los espacios y ambientes en que se realizan las acciones, etc...

Todo en la obra es significante. Éste es el principio que la crítica semiológica mantiene desde las afirmaciones de Muka-

[1] Cfr. Lotman, I., *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1978, página 23.

řovski sobre la posibilidad de reconocer en la obra artística varios sistemas semióticos redundantes [2]. En realidad, tal principio ha servido de presupuesto epistemológico a otras formas de crítica actual, aunque no lo han declarado directamente. Así entendemos que la psicocrítica se basa en tal presupuesto cuando utiliza todos los indicios de un texto y les da el valor de signos que interpreta en una teoría. Como ejemplo recordamos la interpretación que E. Jones realiza sobre la indecisión de Hamlet. Y lo mismo advertimos en la sociocrítica. Lukács afirma que la forma es la suprema abstracción del significado [3]. En ambos casos, la psicocrítica y la sociocrítica, se admiten las posibilidades de una semiotización de elementos formales, de distribución o de relación, aunque, como era de esperar, no se formula con la claridad con que lo permite la nomenclatura y la fijación de conceptos realizada por la semiología.

Así, pues, el significado de una obra literaria no se reduce al que de un modo directo proponen las unidades lingüísticas, o las unidades sintácticas literarias, con toda la amplitud que pueda reconocérseles. El valor sémico de una obra literaria, de un relato, se inicia en esas unidades, se incrementa con las relaciones expresas o latentes, procede del orden en que se sitúan tales unidades, o del desorden en que se presentan; puede estar en cualquiera de los niveles del texto (unidades, relaciones, latencia), o puede deducirse de las relaciones del texto con hechos, relaciones o situaciones extratextuales.

La novela se nos aparece, desde la perspectiva semiótica, como un campo de experimentación donde se intenta cristalizar significados en significantes de diversos tipos. El autor elige las formas, las manipula por medio del narrador y realiza una

---

2 Vid. Mukařovski, J., *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, 1971, página 34.

3 Vid. Jones, E., *Hamlet y Edipo*, Madrid, Madragora, 1975. Cfr. Lukács, G., *Problemas del realismo*, México, F. C. E., 1966; «la forma no es otra cosa que la suprema abstracción, la suprema modalidad de la condensación del contenido» (pág. 36).

obra cuyo significado global, autónomo, resulta ambiguo, múltiple, inagotable.

W. Mignolo reconoce, con toda razón, que «quien produce (cuenta) un relato tiene libertad para ser redundante y agregar toda la información necesaria para que las relaciones de dependencia puedan ser inferidas, sin equívocos por el receptor», pero agrega que «podría ocurrir también como en la novela moderna, que se suprima la información para que las relaciones semánticas sean ambiguas, es decir, den lugar a varios conjuntos de inferencias» [4].

Nuestra tesis es que el autor utiliza como signos capaces de crear sentido literario todos los elementos que pueden intervenir en la novela, sean o no sean originariamente signos. El sentido literario se superpone al valor referencial de las unidades lingüísticas y procede de relaciones que no están codificadas en un sistema convencional de signos y que no se limitan en sus posibilidades de relación (sí de forma) al texto, ya que la obra literaria es, como advirtió U. Eco, *obra abierta*. No es exclusiva de la novela moderna la ambigüedad. Entendida ésta, según la formuló el New Criticism, como la capacidad del texto literario de admitir varias significaciones, está también la ambigüedad en la novela tradicional. Por el hecho de ser artísticos, los relatos, tanto los tradicionales como los actuales, son polivalentes, son ambiguos, es decir, experimentan acerca de las posibilidades de comunicar diferentes mensajes con una forma única. La novela moderna experimenta además sobre las posibilidades de mantener la coherencia textual prescindiendo o negando (es un forma de manipulación del texto) las unidades tradicionales de la sintaxis novelesca: el personaje, las funciones, el tiempo y el espacio. Sobre estas unidades (principalmente sobre el personaje y sobre el tiempo) se producen manipulaciones que van desde la negación total, a variantes de todo

---

[4] Cfr. Mignolo, W., *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, 1978, pág. 128. Krysinski habla de la novela como un conjunto de modelizaciones. V. Krysinski, W., *Carrefour de signes: essais sur le roman moderne* (Approaches to Semiotics, 61), La Haya, Mouton, 1981.

tipo: novelas con personajes desdoblados, confusos, masificados, individualizados, etc., o novelas con tiempos en simultaneidad, o con alteraciones de orden, de sucesividad, etc...

El que las unidades sintácticas de la novela tengan un tratamiento u otro, el que tengan un significado u otro es cuestión de contenido material, pero no afecta al hecho de que tengan significado, o que se les pueda dar un significado, aunque no sea el que tradicionalmente tienen en el sistema semiótico que una cultura pueda darles. Las unidades sintácticas se utilizan a veces para dar coherencia a las anécdotas en esquemas de tipo causal (novela realista), que son los que subyacen en la cultura occidental y son los que entiende rápidamente cualquier lector; otras veces se utilizan para dar incoherencia a un mensaje en el que *se refleje el caos desde la capacidad semiótica de la forma de la novela:* el desorden de la realidad, o la falta de inteligibilidad, puede ser denunciado por medio de la palabra o de los temas tratados, o puede reflejarse en la forma desordenada o ininteligible que adopta la novela.

Los objetos pueden estar en el texto por su valor testimonial óntico, es decir, porque *son,* o pueden estar por su valor sémico, es decir, como realidades que representan a otras realidades o a conceptos, como signos.

Habitualmente en la novela tradicional los objetos tienen un significado, son vistos con «mirada semántica» porque socialmente han acumulado un valor que se les reconoce convencionalmente; los lectores, que participan de esa convención, entienden su mensaje metafórico, metonímico, e incluso icónico. La nueva novela pretende presentar los objetos en cuanto son, no como signos que remiten a un estatus social, a un modo de actuar, a una forma de vida...

No es, pues, que la novela moderna suprima información para conseguir ambigüedad, es que sus informaciones no son de la misma naturaleza que las que ofrece la novela tradicional y es preciso interpretarlas en forma adecuada.

El sentido de una novela transciende el valor semántico de las palabras (unidades lingüísticas), de las unidades narrativas consideradas en forma independiente, y también de los nuevos

sentidos que pueden derivarse de las relaciones formales intratextuales. El sentido múltiple se origina al poner en relación determinados hechos del texto con realidades y conceptos exteriores creando redes de significación coherentes [5]. La crítica textual tratará de determinar las significaciones del texto; otros tipos de crítica dan preferencia a los datos extratextuales, por ejemplo, los biográficos, sociales, históricos, etc., que establecen conexiones semánticas con el texto.

Todos los elementos que aportan sentido al texto, bien porque sean significativos en sí mismos (palabras, objetos), bien porque se hayan semiotizado en el conjunto (relaciones intratextuales), bien porque cobren sentido desde la competencia del lector en relaciones extratextuales, constituyen el objeto de estudio de la semántica literaria.

Una vez que la sintaxis literaria ha identificado las unidades formales y ha descubierto sus relaciones en el modelo estructural en que están ordenadas, es decir, la red de dependencias internas, la semántica literaria tratará de interpretar los diferentes tipos de coherencias semánticas, o conjuntos de inferencias posibles, para proponer una «lectura» de la novela.

Las unidades sintácticas literarias se identifican por medio de referencias lingüísticas (la función «Carencia», el personaje «Sujeto», el tiempo «Presente», el espacio «Familiar», y sus numerosas variantes); por el contrario, los valores semánticos carecen de una entidad formal que permita identificarlos en unos límites precisos, pues se establecen al interpretar las relaciones intra y extratextuales. Por otra parte, las unidades sintácticas pueden manifestarse bajo anécdotas variadas e incluso pueden establecer relaciones diversas, por ejemplo, la función «Adulterio» puede contarse con motivos muy diversos y puede presentar desdoblamiento de sujetos, o de ayudantes, etc., pero

---

[5] Admitimos con Ducrot que la descripción semántica es «un conjunto de conocimientos que permiten inferir el sentido que recibe cada enunciado de la lengua en cada una de las situaciones en que se emplea» (O. Ducrot, *Decir y no decir. Principios de Semántica lingüística*, Madrid, Anagrama, 1982, págs. 95-96).

puede mantener la misma funcionalidad en relatos diversos; puede ser la función final, o puede ser la función que genere otra, por ejemplo, «Venganza». Por el contrario, el significado que una determinada función adquiere en un texto concreto no puede extrapolarse, es decir, no es válida para otro texto: por ejemplo, la relación de dominio que se establece en *La Regenta* entre un seductor, don Fermín, y la protagonista, tiene un significado válido solamente en esa novela. Es un significado que se añade al que tiene la secuencia «Adulterio» y que se crea en el conjunto cerrado del texto. El significado añadido, o información suplementaria, procede en el texto literario, como en el texto lingüístico, de la concurrencia en un conjunto cerrado [6] de varias unidades y diversas relaciones.

En resumen, el esquema sintáctico y sus unidades valen para diversos textos, pero la interpretación semántica es propia de cada obra.

Sin embargo hay que matizar estas afirmaciones, porque, si hablamos de la obra literaria como «obra abierta» y luego afirmamos que la interpretación semántica no es válida más que en los límites de su propio texto como conjunto cerrado, parece existir una contradicción. No es así, puesto que en un caso nos referimos a las formas y en otro a la interpretación, en un caso al origen del significado, en otro a la validez de ese mismo significado.

El esquema sintáctico, por su carácter formal, tiene unos límites. Por ejemplo, la función «Carencia» da paso a la función central «Medios para superarla» y se cierra con la función «Desastre». El esquema secuencial es ése: «Carencia / Medios / Desastre», es decir, un intento no cumplido de superar una situación. La unidad de forma se traduce en una unidad de acción, que puede manifestarse en acciones concretas muy va-

---

6 Cfr. Harris, Z. S., «l'analysse de l'ocurrence des éléments dans le texte n'est fait qu'en fonction de ce texte particulier; c'est-à-dire en fonction des autres éléments de ce même texte et non en fonction de ce qui existe ailleurs dans la langue» («Analysse du discours», en *Langages*, 13, 1969, páginas 8-45).

riadas: la confesión, los paseos, las visitas, las conversaciones, etc., todas ellas subordinadas a la unidad del esquema formal. «Clarín» ha dado una forma a su relato, ha concretado los motivos que lo desarrollan y ha dejado cerrado el discurso: no puede manipularse, ya está completo.

Los valores semánticos, por el contrario, pueden ampliarse sin límites, porque se descubran conexiones internas, porque se vea la posibilidad de relaciones contextuales literarias, situacionales, culturales, en un momento o diacrónicamente. La obra es abierta a diversos sentidos, aunque sea cerrada en sus límites formales.

El esquema sintáctico es un modelo abstracto que se concreta en un discurso con variantes y en unos límites. El esquema es válido para todos los relatos que puedan generarse con él. El sentido que el relato adquiere puede proceder de cualquiera de sus elementos y de las relaciones que pueda establecer en forma totalmente abierta, pero no es válido para otros relatos. Solamente en aquellos casos en que el arte degenera en pura artesanía es extrapolable la forma y el contenido, como puede pensarse de los Libros de Caballerías, que repiten la misma historia y el mismo sentido, o del teatro que se denomina con valor denotativo e histórico de «la obra bien hecha», que cuenta cientos de veces la misma historia de infidelidades matrimoniales con el mismo sentido en todas.

La obra de arte narrativo proporciona una información básica sobre la secuencia de acontecimientos, que puede ser interpretada ampliamente mediante inferencias que se apoyan en el texto o en sus relaciones con otros sistemas culturales. La labor del lector consiste precisamente en descodificar la obra, terminada formalmente, en ese amplio contexto de su propia competencia. La posibilidad de varias lecturas tanto sincrónicamente (varios lectores simultáneos), como diacrónicamente, hacen de la obra literaria una obra abierta semánticamente.

Partiendo de estas premisas resulta bastante difícil precisar de un modo práctico el objeto y los límites del análisis semántico de un relato, y no porque no estén claros en teoría.

El modelo general de análisis semiológico establecido por Ch. Morris, define el objeto de la semántica en las relaciones que el signo establece con su *denotatum,* señala los límites con la sintáctica, que actúa sobre las formas, y con la pragmática que se centra en las relaciones de los signos con sus usuarios.

Y, sin embargo, al aplicar este esquema, tan claro, al análisis literario para determinar los límites y el objeto de la semántica en un discurso, tropezamos con ciertas dificultades, por dos razones principalmente.

Por una parte, resulta compleja la distinción objetiva de la forma y del significado en la expresión literaria, puesto que, como hemos dicho, las formas se semiotizan y crean su propia referencia. Por otra parte, dada la esencial ambigüedad del texto artístico y la posibilidad de diversas lecturas, resulta imposible precisar el significado del texto. La obra literaria es semánticamente polivalente y sus signos tienden a semiotizar la forma y a convertir en semántico lo que originariamente en la expresión lingüística es formal.

A estas dificultades hay que añadir que la sintaxis, por mucho que se formalice, no puede operar con unidades desprovistas de sentido. Aunque no sea más, la sintaxis debe tener en cuenta el valor referencial que corresponde a los signos lingüísticos con que denomina las unidades; por ejemplo, «Carencia» se toma como una unidad formal, pero tiene un significado como unidad lingüística; «Sujeto» se toma como una unidad actancial, de función, pero tiene un significado al encarnarse en un personaje con unos determinados atributos.

Es ésta una realidad de la que hay que partir; resulta insoslayable; las unidades y las relaciones sintácticas, aunque se consideran así por la forma, se identifican por sus valores semánticos. En esto el paralelismo del sistema sémico literario con el sistema sémico lingüístico es total, las unidades de un nivel, por ejemplo, el fonológico, se identifican por su funcionalidad en relación con los valores semánticos. Una tradición milenaria de análisis lingüístico permite hoy distinguir perfectamente entre «función sintáctica» (Predicado) y «contenido

semántico» (Agresión) en las formas verbales «ataca», «agrede», «rapta», etc.

Admitiendo que las unidades de la sintaxis narrativa (funciones, personajes, espacio y tiempo) y su distribución constituyen el modelo sintáctico que genera el relato; admitiendo también que para la determinación de esas unidades y sus relaciones se utilicen criterios semánticos, tratamos de reconocer ahora en el relato otro nivel directamente semántico literario desvinculado de los valores referenciales de los signos lingüísticos del relato, que se origina por una manipulación de la materia y crea sentidos nuevos mediante imágenes asociadas, connotaciones e intensificaciones de todo tipo, y, como ya hemos advertido, mediante la semiotización de las formas. Las relaciones que el relato establece entre su propia materia sintáctica y el significado del conjunto se analizan en la semántica literaria para apoyar objetivamente, hasta donde es posible, una «lectura», que puede incluso no tener relación directa con las unidades lingüísticas utilizadas. Un relato de violencia puede admitir una lectura como mensaje pacifista; una novela en la que sintácticamente se justifica un castigo, como es el caso de *La Regenta,* puede constituir un mensaje sobre la injusticia de la ley aplicada.

La distancia del narrador respecto a los hechos que cuenta (distancia *espacial*); la relación de tiempo entre el enunciado y la enunciación (distancia *temporal*); la posición del narrador respecto a los personajes (distancia *psíquica*); la presentación de los hechos en visión escénica o en visión panorámica..., son ámbitos de posibles manipulaciones sémicas, que pueden hacer adquirir a las unidades sintácticas un sentido nuevo, literario, que el lector puede captar en su «lectura». El valor anecdótico de las acciones, de los personajes, de los tiempos y espacios es el primer indicio textual para comprender el significado literario. Por ejemplo, el que un personaje se confiese es una anécdota, es un hecho histórico, un informe sobre la religión del personaje, sin mayor interés que otros informes sobre la edad, el aspecto, las relaciones familiares o sociales; sin embargo, en el conjunto autónomo de un relato puede adquirir

una funcionalidad y un sentido nuevos: la confesión de Ana Ozores es funcionalmente la apertura del discurso de *La Regenta;* sintácticamente genera nuevas funciones, y su relieve en la historia se destaca por su distribución en el discurso, del que ocupa el primer lugar. Las manipulaciones que sobre el hecho de la confesión realiza el narrador le dan nuevos sentidos: se utiliza respecto a su presentación una técnica de *suspense,* ya que se prepara (se supone) para un día, y no se realiza hasta el día siguiente, después de una preparación ya textual; se sitúa narrativamente en forma latente, es decir, no se cuenta en su transcurso, sino a través de las «rumias» de Ana y de don Fermín, y a través de los comentarios que ha suscitado en el Casino, en las tertulias, en las casas, en la calle, en la catedral. La confesión pasa de ser una anécdota a ser un símbolo de la actitud de una ciudad ante un personaje, es un informe amplísimo sobre la vida de la ciudad provinciana, es expresión del dominio que don Fermín proyecta sobre Ana y que pudo haberse revestido con otra anécdota, por ejemplo, en unas relaciones amistosas; la confesión es símbolo también de la esperanza de Ana de salir de su aburrimiento y de dar sentido a su vida. La anécdota queda superada en su valor referencial por los valores simbólicos que adquiere como unidad literaria que expresa dominio, esperanza, religión, relaciones sociales, etc.

Todas las manipulaciones a que el narrador somete la materia literaria para conseguir el sentido de una obra son objeto de la semántica literaria.

Para sistematizar en lo posible el análisis y seguir un método adecuado y operativamente eficaz —no lo pretendemos ni *verdadero,* ni *único,* porque estas categorías no son pertinentes en metodología— vamos a partir del esquema general de la semiótica, como hemos anunciado, vamos a adaptarlo a las exigencias específicas de la comunicación literaria, y vamos a tratar de aplicarlo al análisis de aquellas relaciones que tengan un valor preferentemente semántico.

El esquema básico para el análisis semiótico de cualquier tipo de comunicación está constituido por los tres elementos

consabidos: Emisor / Mensaje / Receptor, que se transforman en la comunicación literaria en Autor / Obra / Lector.

En comunicaciones no-literarias, artísticas o no, el mensaje se objetiva en signos cuyo material no es significante en sí mismo. Los signos literarios proceden de un sistema previamente semiótico; de ahí que sea necesario tener en cuenta la Referencia inicial que corresponda a los signos lingüísticos, y que se incorpora a la obra literaria.

El estudio semántico de una Pintura se centra en el sentido que adquieren sus elementos organizados en un conjunto; no parte de los significados de los materiales, la tela, los colores, el aceite, la línea, o la perspectiva, porque estos elementos no tienen significado en sí mismos. Por el contrario, el análisis semántico de la literatura, en muchas ocasiones, se ha reducido a señalar el significado que tienen los signos lingüísticos, es decir, los materiales sobre los que se construye el sentido literario.

Las referencias del texto las constituyen las conductas, las relaciones humanas, los objetos, etc.; las acciones que abstraemos para el análisis sintáctico en unidades que se han denominado funciones, actantes, espacio y tiempo, forman la historia que se manifiesta en el discurso en forma concreta. La semántica analiza e interpreta cómo esos datos adquieren valor, cómo se intensifican al repetirse o al contarlos desde una visión subjetiva o desde una presentación escénica; es evidente que las anécdotas que el narrador destaca, porque las repite, o las subraya, o las acerca emotivamente con alguno de los recursos que la novela ha utilizado a lo largo de su historia, llegan al lector con un contenido añadido; por el contrario, las acciones o personajes que el autor deja latentes, o cuenta en forma distanciada sin darles relieve, llegan al lector aminorados real y emotivamente. Un sistema de valoraciones relativas está incluido en todas las novelas y es un indicio para el lector de la posición que, respecto a los hechos, ha tomado el narrador.

La significación de una obra literaria no puede, pues, reducirse al valor referencial de los signos lingüísticos que la for-

man, ni siquiera al de las unidades y esquemas sintácticos[7]. Por esta razón, las funciones de la Secuencia «Carencia / Medios para superarla / Fracaso» no dan cuenta del sentido literario que puedan tener novelas tan dispares como *La Regenta* o *Pedro Páramo*, a pesar de que ambas descubren ese esquema sintáctico y se explican en sus relaciones por él. El esquema sintáctico que establece el análisis sintáctico para explicar un relato es un paso necesario y previo para pasar a la interpretación semántica. El discurso lingüístico busca la univocidad ciñéndose a la referencia y admite el criterio de «verdad» en una correspondencia de verificación o falsación de su contenido. El texto literario se apoya en la referencia y crea nuevos sentidos por medio de las formas y de las relaciones en el conjunto de la obra literaria, que se convierte en un sistema sémico autónomo.

Podemos afirmar que el texto literario se caracteriza por el uso de los signos lingüísticos adelantando a un primer plano la capacidad de connotación y desplazando (aunque nunca anulando) los valores denotativos y referenciales a un segundo plano. Tanto la denotación como la connotación son aspectos semánticos del signo lingüístico, y se explotan en forma diferente en el uso lingüístico y en el uso literario.

Además del esquema semiótico válido para la comunicación lingüística general, en el que hay un solo Emisor, se tiende a un solo significado referencial y hay un Receptor (si no único, sí específico), tendremos en cuenta para la interpretación adecuada de los mensajes literarios que tanto el emisor como el receptor se duplican, y que el mensaje se manifiesta en signos previamente significantes. Las relaciones que pueden establecerse entre los diferentes elementos del esquema básico se hacen más complejas por la duplicidad existente en cada uno de los niveles: «Autor - Narrador / significado referencial - significado literario / Lector - Archilector».

---

[7] Cfr. Barthes, R., *Crítica y Verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, página 55: «la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es *por estructura* una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él generada tiene sentidos múltiples».

Dentro de las convenciones sobre las que se construye el relato hay que calcular efectivamente que hay dos emisores, el autor, o Sujeto Primero de la comunicación literaria, y el narrador, o Sujeto Primero de la enunciación en la forma concreta en que se deja ver en el relato, aparte, naturalmente de los Sujetos gramaticales de las funciones, o personajes, con los que, en los textos falsamente autobiográficos se identifica el narrador, y con los que, en los textos biográficos se identifica el autor.

El narrador pertenece al texto (al proceso de enunciación del texto y ocasionalmente al enunciado); es una creación, que se independiza del autor y que tiene como misión contar la historia, presentándola en la forma más adecuada para que resulte clara o difusa, inmediata o distante, objetiva o conmovedora, etc.; sirve también el narrador como intermediario entre el enunciado y el autor en diferentes actitudes. El narrador tiene una capacidad determinada para presentar la historia, que no se anula por las reflexiones críticas que pueda hacer sobre la forma o sobre el contenido semántico, ni por la adhesión o rechazo del mundo que presenta, ni siquiera por las reflexiones que sobre sí mismo, como sujeto psicológico, pueda manifestar. En el narrador sobresale como primer rasgo específico su capacidad épica (cuenta), pero también una capacidad dramática, en cuanto que prepara la materia narrativa de forma que se cree una tensión, una distancia, una objetividad, etc., y, por último, una capacidad reflexiva que le permite ir comentando lo que cuenta y la forma en que lo cuenta [8].

---

[8] Vid. sobre los problemas del narrador el interesante artículo de V. Krysinski, «The Narrator as a Sayer of the Author Narrative. Voices and Symbolic Structures», en *Strumenti Critici*, 32-33, junio, 1977. Advierte Krysinski que al interpretar los relatos actuales debe tenerse en cuenta, 1) la devaluación de los valores previos atribuidos al narrador; 2) el desprestigio del narrador omnisciente; 3) el desarrollo de técnicas como el estilo indirecto, el monólogo interior, la corriente de conciencia, y 4) la devaluación de la narrativa en la novela moderna. Nosotros consideramos todas las manipulaciones semánticas del texto en relación al conocimiento o al discurso del narrador, como veremos.

La visión del narrador, su distancia respecto a lo narrado y sus diferentes actitudes, son fundamentales para comprender el mensaje del relato como mensaje literario. Las posibilidades de contar, de matizar, de dramatizar y de reflexionar del narrador son muy amplias y generan sentidos que se objetivan en indicios textuales que trataremos de interpretar. Aun en el caso de que el narrador se identifique con un personaje por medio de los índices personales de primera persona (relato autobiográfico falso), su visión es más amplia que la de ningún personaje, ya que además de vivir la acción (como personaje), puede comentarla al contarla (narrador). El narrador-personaje añade a la vida el discurso y el conocimiento, aunque no lo manifieste e incluso aunque pretenda negarlo en el texto.

El narrador tradicional —uso este término a pesar de su radical imprecisión conceptual y temporal— dirige a sus personajes como un creador; por eso se le ha denominado «narrador olímpico». Tiene conocimiento prácticamente total en el espacio y en el tiempo, y tiene acceso al interior de los personajes, porque son criaturas suyas. Juzga y comenta para el amable o discreto lector, o para alguno de los personajes del texto, las acciones, las conductas y las relaciones de los personajes, y además dispone de un sistema moral que impone a sus personajes y que comparte —y esto le consta— con el lector. Esta última circunstancia le permite ser irónico en ocasiones (no pueden reírse a la vez los que no comparten los mismos valores), condenar expresamente en otras, alabar lo que está acorde con los cánones aceptados y rechazar lo rechazable socialmente.

A lo largo de la historia, y más acusadamente desde el último tercio del siglo XIX, el novelista ha ido dejando los privilegios de la narración omnisciente y olímpica, y ha renunciado también —y esto resulta desconcertante para una gran mayoría de lectores— a un código de moralidad consabido. Es notorio que aproximadamente a partir de la primera guerra mundial todas las artes cuestionaron sus medios, sus formas, sus objetivos; la literatura se había adelantado, al menos en la narrativa, así que no le costó trabajo incorporarse a la tenden-

cia general. El deseo de experimentación con los medios de expresión y con sus límites da lugar a la llamada «prosa de laboratorio». Los hallazgos sobre el narrador, los puntos de vista de la narración, o los aspectos del relato, se concretaron en formas nuevas, pero, sobre todo, hicieron conscientes y directos muchos usos, que ya eran habituales o circunstanciales en la llamada novela tradicional.

El autor prefiere ahora limitar las posibilidades de conocimiento y de expresión del narrador, y lo reduce a *una persona*, negándole los privilegios de un creador. Las novelas actuales procuran que la capacidad de conocimiento y de observación y hasta de expresión, que muestre el narrador, no sea más amplia que la de un hombre. La reducción espacial, temporal, ideológica y psíquica del narrador es la de un creador que se convierta en una persona corriente.

El narrador es una creación del autor, tanto si se presenta en el enunciado como si permanece latente, y puede ser diseñado libremente respecto al conocimiento convencional que mostrará en el texto sobre la historia y respecto a la forma en que nos irá mostrando sus conocimientos de la historia: contándola de un tirón, interrumpiéndose, haciendo hincapié en determinadas partes, empezando por donde quiera, presentando escénica o panorámicamente, etc. El autor puede elegir libremente un narrador-omnisciente, un narrador-personaje, o un narrador limitado y exterior a la historia, pero una vez que elige uno de ellos, tiene que ajustarse a las posibilidades que correspondan al narrador elegido.

El autor, en resumen, tiene en principio todo en sus manos, se autolimita al elegir la expresión literaria, pues se ve obligado a aceptar la naturaleza específica de los signos lingüísticos y a someterse a las normas de verosimilitud del narrador. Es preciso tener en cuenta todas estas circunstancias al iniciar la lectura crítica de un relato. El análisis de las actitudes del narrador es posible a través de los indicios del texto, tanto por lo que dice o deja de decir, como por lo que hace o deja de hacer. Todo crea sentido, todo tiene una dimensión semántica en el texto literario.

El narrador de *La Regenta,* por ejemplo, toma posiciones expresas ante la conducta y la figura de sus personajes: don Álvaro merece su desprecio, Ana su simpatía, don Víctor su ironía. Son, desde luego, actitudes libres, elegidas, e independientes del carácter que da a sus personajes; podría argumentarse que en el caso de don Víctor resulta casi una exigencia del mismo personaje el verlo con ironía y parece difícil verlo desde otro ángulo, pero esa necesidad, en todo caso, está originada por su diseño, que pudo haber sido otro. De todos modos, y respecto a esta figura, puede caber la duda de si la ironía se desprende del personaje o se proyecta sobre él; pero, en general, puede afirmarse que, de una manera u otra, la libertad del autor para elegir el narrador, las formas de presentación, de narración, de distribución, etc., es total y en esa libertad se basa la posibilidad de ordenarlo todo en redes significativas que se proyecten hacia un sentido en el texto.

El narrador de *La Regenta* anuncia su posición desde las primeras escenas del discurso del relato. Don Fermín, desde la torre de la catedral, es decir, *desde arriba,* y con un anteojo, es decir, con *privilegios,* observa la ciudad y relaciona objetos y personajes en el espacio cerrado de Vetusta: el Magistral (...) paseaba lentamente sus miradas por la ciudad, escudriñando sus rincones, levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos (...), sus miradas no salían de la ciudad (...), la conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo (13).

Así la ve el narrador, y así la conoce y así nos la muestra como un escritor naturalista, minucioso y buen observador.

«Clarín» crea un narrador de la vida de Vetusta que atiende preferentemente a los conflictos humanos, a los que analizará minuciosamente, ampliando detalles, repitiendo o siguiendo rápidamente el tiempo, y con una imaginación que supla lo que los sentidos no alcancen.

El narrador de *La Regenta* es un observador privilegiado, un conocedor de la historia que rebasa los límites de la novela,

convencionalmente tomada de la realidad, y un creador omnisciente que tiene acceso al interior de los personajes y que utiliza todos los recursos del relato tradicional en la forma en que conviene a los diferentes temas.

Vamos a ver todo esto que hemos adelantado, y tomamos como presupuesto de la investigación la afirmación de que los valores semánticos se apoyan en las relaciones de todo tipo que el autor establece entre los elementos de su obra, y que adquieren sentido coherente en cada lectura. Esa apariencia de fluidez, de naturalidad que consiguen las grandes novelas y que da la impresión de que la forma es la piel del contenido, es el efecto de una labor minuciosa de adaptación y de dramatización.

La historia, en cuanto anécdota concreta que cuenta los amores o las aventuras de un protagonista con un nombre y unas circunstancias, tiene, según Mukařovski «simplemente el papel de un punto cristalizador del significado, que sin él permanecería indeterminado»[9]. A la anécdota se suman los sentidos procedentes de las formas[10] y de las relaciones intra y extratextuales, como hemos anunciado más arriba.

La historia no es, ni mucho menos, el significado de la novela, como con cierta frecuencia supone la crítica sociológica, sino que es un caso concreto de un significado general, abstracto, al que se accede por medio de la comunicación artística, que exige esas formas de expresión. Las relaciones de la novela son de índole diversa y tienen valor semiótico en el conjunto autónomo de cada relato. En el análisis de *La Regenta* vamos a destacar aquellas que crean sentido en el texto en una forma directa. Todas las manipulaciones que transforman la historia de los amores de Ana Ozores en el discurso concreto

---

9 Cfr. Mukařovski, J., *Arte y semiología*, ya citado, pág. 33.

10 Volvemos a una afirmación de Mukařovski que confirma nuestra tesis: «en realidad todo componente de la obra de arte —con inclusión del 'más formal'— contiene un valor comunicativo específico (...). Justamente en este carácter semiológico potencial de los elementos 'formales' estriba la fuerza del arte 'sin tema' (...). Hablando estrictamente, toda la estructura artística actúa como significado» (Idem).

del relato cerrado que es *La Regenta,* tienen un sentido, un valor semántico, que puede interpretarse después del análisis del texto.

Seguimos un modelo de análisis en el que distinguimos dos tipos de relaciones:

1. Relaciones que el narrador establece con la historia por medio del lenguaje (lo que dice y forma de decirlo), y
2. Relaciones que el narrador establece con la historia por medio de las referencias del discurso (lo que sabe).

Estas relaciones no pertenecen a la sintaxis literaria, puesto que no son relaciones de los signos entre sí, sino relaciones de los signos del texto con el narrador; pero tampoco son relaciones pragmáticas, aunque en principio, si identificamos narrador-autor, podrían entenderse así: no se establecen entre el autor y su obra, sino entre el narrador y su texto, y el narrador es, como ya hemos dicho, una creación del texto mismo.

El Narrador, el Texto y la Referencia son elementos de la obra literaria considerada en sus propios límites, puesto que el narrador no sale del texto, no tiene ninguna entidad extratextual, y lo mismo ocurre con el discurso realizado en la obra, que crea sus propias referencias. Las unidades lingüísticas usadas en el discurso tienen un valor referencial fuera del texto, en el sistema de signos de donde proceden, pero al integrarse en la creación literaria, como material básico, adquieren un valor semántico nuevo y válido en el conjunto que forman.

Admitida la existencia y la posibilidad de identificar un *narrador,* un *discurso* realizado con signos tomados del sistema lingüístico y unos *valores referenciales creados* en el texto (significado ya literario), pueden reconocerse convencionalmente para establecer un modelo de análisis textual, unas relaciones que se concretarán en cada relato. Hemos seguido un modelo, que como todos es arbitrario (la novela no se ajusta a un modelo previamente establecido), y hemos verificado su viabilidad sobre el texto de *La Regenta,* donde hemos podido reconocer diversas formas creadoras de sentido. El modelo es éste:

I. *Relaciones narrador-lenguaje* (lo que dice)
   a) los índices de persona
   b) la forma interior / exterior del discurso
   c) lengua del narrador / lengua de los personajes
   d) uso de sistemas sémicos no-lingüísticos.

II. *Relaciones narrador-referencia* (lo que sabe)
   a) conocimiento de la historia (parcial / total)
   b) presentación escénica / panorámica
   c) recurrencias narrativas: repeticiones, resúmenes, rumores.
   d) relaciones enunciación / enunciado.

Vamos a analizar cada una de estas relaciones en las posibilidades teóricas que ofrecen y vamos a contrastarlas con las que en la práctica realizada nos ofrece el relato de «Clarín». Advertimos que el modelo, perfectamente determinable en teoría, se presenta en el texto en forma discontinua, y con frecuencia presenta interferencias entre dos o más órdenes: por ejemplo, la presentación escénica que puede significar un conocimiento directo, una actitud de observación, un tiempo en simultaneidad entre enunciación y enunciación, se relaciona también con el estilo directo y con la forma exterior del discurso; el uso de sistemas sémicos no-lingüísticos lo relacionamos con recurrencias narrativas, pues se trata en ambos casos de comunicar el mismo mensaje mediante signos de sistemas diferentes; los índices personales tienen mucho que ver con las relaciones que el autor establece entre la enunciación y el enunciado. En cada caso trataremos de poner al descubierto las relaciones y conexiones fundamentales.

Creemos que el valor del esquema propuesto es, ante todo, operativo, ya que nos permitirá encontrar datos para fundamentar las interpretaciones que pueden proponerse.

LAS RELACIONES NARRADOR - LENGUAJE

LOS ÍNDICES PERSONALES

Es frecuente en la teoría de la novela poner en relación los llamados «pronombres personales» del texto con la presencia del narrador en el discurso, o, en general, con las interferencias de la enunciación y el enunciado. El uso de la primera persona suele interpretarse como signo de identificación del narrador con un personaje, o como la presencia directa del narrador en el texto. Tal interpretación se apoya en lo que ocurre en el lenguaje funcional.

Benveniste ha estudiado las formas de intervención del hablante en el discurso y afirma que «el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos» [1].

La lengua española dispone de un sistema de índices para denotar la presencia del locutor en el discurso: 1) los *índices de persona* (YO/TÚ); 2) los signos llamados por B. Russell *particulares egocéntricos* (éste, aquí, ahora...), es decir, los términos de la lengua que señalan tiempos, espacios y distancias relativas tomando como centro el YO; 3) los términos que aluden a la situación en la que se profiere el habla, por ejemplo, *gestos de valor ostensivo,* como miradas a objetos presentes,

---

[1] Vid. Benveniste, E., *Problemas de lingüística general,* México, Siglo XXI, 1977, pág. 84. Del mismo autor, «La nature des pronoms», en *For Roman Jakobson,* La Haya, Mouton, 1965. De Butor, M., «L'usage des pronoms personnels dans le roman», en *Répertoire,* II, París, Minuit, 1964.

que señalan el espacio del que es centro el YO; 4) las *formas verbales* cuya temporalidad se establece por la relación de simultaneidad entre la enunciación y el enunciado, y que se determina, por tanto, desde la posición del YO.

Todos estos indicios tienen como finalidad dejar testimonio del emisor en el mensaje y, por ello (puesto que se refieren al locutor), su valor referencial es variable y es preciso determinarlo para cada uno de los actos de habla. Tales indicios tienen un modo específico de significar, en el que la denotación pasa a primer lugar, mientras que carecen de notas intensivas.

El relato, como sabemos, duplica al emisor del mensaje: el autor, emisor real, crea un emisor textual, o narrador, que actúa como intermediario entre los lectores y el texto. Las referencias de los índices personales del texto, y todos los demás signos que hemos indicado, como los signos de gestos, signos de objetos, formas temporales, etc., pueden apuntar en esa doble perspectiva: hacia el autor o hacia el narrador[2]. En algunos relatos resulta difícil determinar la referencia precisa de un YO textual, si no lo utiliza en un lenguaje directo un personaje, porque puede pertenecer al autor de la obra, o al narrador.

En general podemos interpretar la identificación YO = Autor en el estilo autobiográfico, pero este tipo de discurso no es literario sino histórico. Si no es un discurso verificable, es decir, si se utiliza el YO y no se sigue la realidad, entonces ese YO es un índice literario, una manipulación que crea un sentido determinado. La identificación YO = Narrador puede presentarse a través de un personaje observador, o a través de un personaje que participa en la acción, como protagonista, o desde un papel secundario. En el primer caso se produce una manifestación de la enunciación en el enunciado: «yo cuento que...» en el segundo caso se crea el llamado «estilo autobiográfico

[2] R. Jakobson da el nombre de *shifters* a los indicios textuales sobre el narrador, y así los denominaremos cuando nos refiramos al conjunto. Vid. sus obras: *Shifters, verbal categories and the Russian Verb*, Cambridge, Mass., 1957, 1, 5; y *Ensayos de poética*, México, F. C. E., 1977, nota de la pág. 225.

aparente», iniciado en nuestra novela por el *Lazarillo de Tormes* [3].

El relato puede utilizar las formas gramaticales de primera, segunda o tercera persona, singular o plural, y todo el sistema deíctico que cada una de ellas arrastra, sin que sea necesaria una interpretación única de identificación entre el narrador y los personajes: las variantes son muy numerosas, como puede comprobarse al analizar textos literarios [4].

La técnica narrativa ha convertido a los *shifters* en índices textuales de estilo directo o indirecto, de aproximación entre el narrador y el personaje, de afectividad o de objetividad, es decir, en recursos literarios que expresan posibilidades diversas de connotación y pueden prescindir de la denotación real, verificable; los signos lingüísticos han asumido funciones y significado literarios, y como tales hay que interpretarlos en su complejidad, y en toda su capacidad de relación en cada texto.

Es necesario además recordar que los llamados «pronombres personales», «YO/TÚ/ÉL», no forman una serie correlativa de unidades semánticas ni funcionales. YO/TÚ son *nombres* que denotan a la persona que habla y a la que escucha respectivamente, es decir, a los dos sujetos de la enunciación (Sujeto Primero y Sujeto Segundo); no pueden tener referencia fija, puesto que los interlocutores cambian en los distintos actos de habla; son además unidades léxicas que no pertenecen a la clase de palabras que desempeña funciones representativas en el lenguaje; la representación supone que los términos *están por* sus *denotata*, es decir, por aquellas realidades extralingüísticas (objetos o conceptos) de las que son signo en el sistema sémico lenguaje. YO/TÚ pertencen a otro orden; son índi-

---

[3] Vid. Bobes, M. del C., *Las personas gramaticales*, Univ. de Santiago de Compostela, 1971.

[4] Cfr. Ayala, F., *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970: «el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal. Claro está que la presencia del autor ficcionalizado en el cuerpo de la obra de arte literaria puede manifestarse de las maneras más diversas» (pág. 27).

ces personales de valor exclusivamente denotativo y válidos solamente en el proceso de la enunciación; carecen de notas intensivas porque no se refieren a nada fijo; denotan la persona que habla y que escucha y por esa circunstancia, de tal modo que no admiten ni siquiera alteraciones de género, aunque sí, como es lógico, de número. Su referencia, diferente en cada uso, es el Sujeto Primero, o emisor, y el Sujeto Segundo, o receptor, de la enunciación.

El tercero de los términos de la serie, ÉL, no entra en correlación con los otros dos, por varias razones: porque es un pronombre (los otros son nombres que denotan directamente a los sujetos de la enunciación, pero no son pronombres porque en ningún caso sustituyen a ningún nombre), y porque no es índice personal, ya que es indiferente a la categoría «persona»: ni la excluye, como «ello», ni la incluye, como YO/TÚ; sólo la acoge, si el contexto la expresa.

Pero esto que ocurre en el lenguaje funcional y que constituye lo que pudiéramos considerar canónico en el uso, es manipulado en el lenguaje literario, particularmente en el relato, para conseguir determinados efectos estilísticos y para crear un sentido determinado.

Los índices personales que remiten al emisor y al receptor del discurso literario se han semiotizado y han adquirido notas intensivas, que añaden a su capacidad denotativa; por esta razón, no pueden, en muchas ocasiones, interpretarse simplemente como signos directos del autor y del lector [5], sino como expresión de contenidos literarios que, si bien no contradicen las posibilidades de tales términos en el lenguaje estándar, las aumentan convirtiéndolos en expresión de afecto, de interés, de objetividad, etc. ...

Sabemos que el valor referencial de los índices YO/TÚ es circunstancial en el uso no-literario de la lengua: lo que se mantiene fijo en esos términos en su capacidad denotativa respecto

[5] En la lírica la situación puede ser diferente, pues no hay narrador; en *Gramática de «Cántico»* (Barcelona, Cupsa, 1975), he analizado los índices YO/TÚ como signos pragmáticos que remiten directamente al autor y a los lectores.

a los sujetos del habla. En el lenguaje del relato, el YO y el TÚ y sus variantes textuales pueden adquirir una dimensión sintáctica y ser utilizados para estructurar la materia de la historia, para buscar un mayor acercamiento a los lectores, para situar determinados hechos en un primer plano, para mantener continuamente un enfoque próximo, etc... [6].

Para que tales manipulaciones adquieran valor semántico en el texto —«sentido» en los límites textuales— deben partir de los valores propios del lenguaje funcional, y de ellos, por contradicción o por intensificación, pasar al nuevo valor sémico literario.

Hay autores que no aparecen nunca directamente en su relato. «Clarín» es uno de ellos: su YO queda fuera del texto y del proceso latente de la enunciación, puesto que no dice que cuenta, simplemente cuenta. Una persona fingida, ficcionalizada, el narrador, sin un nombre propio, pero con una función clara, actúa desde el plano de la enunciación, que se mantiene fuera del texto generalmente, y sólo de una manera muy esporádica deja huellas en el enunciado. Frases, comentarios, alteraciones de la secuencia cronológica, que se presentan directamente como tales alteraciones (*más adelante veremos, ya hemos dicho, no pertenece a esta historia,* etc. ...), dan testimonio de la existencia de ese Sujeto Primero de la enunciación. Su acción, sin embargo, es muy sensible en forma indirecta: polariza todas las referencias con inexorable autoridad, y sin él no tendrían sentido las relaciones sintácticas, ni los valores semánticos que, sin excepción, se organizan en distancias relativas a ese centro reconocido, el narrador latente. El análisis de cualquier página del discurso de *La Regenta* nos puede confirmar lo expuesto. Las acciones de los personajes, sus pensamientos, sus opiniones en un momento o en general, no se cuentan solas, sino que son contadas por un observador, o creador, que es el EGOCENTRO, y desde él se organizan las distancias, los tiempos, los valores,

---

[6] Vid. Ynduráin, F., «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», en *Prosa novelesca actual,* Santander, Univ. Intern. «Menéndez Pelayo», 1968, y ahora Madrid, Gredos, 1969.

los presupuestos que dan sentido al texto. Hasta el siglo XX no se tendrá en cuenta esa convención de que «las cosas se cuentan solas». La novela decimonónica incluye un centro para todo el ámbito físico y psíquico que es el mundo de ficción, y ese centro es el narrador, expreso o latente. Y por latente entendemos que no aparece como referencia de ninguna forma lingüística del discurso, pero indirectamente lo organiza todo.

Abrimos *La Regenta* por la página nueve y leemos:

> En presencia del Magistral, Celedonio había cruzado los brazos e inclinado la cabeza, después de apearse de la ventana. Aquel don Fermín que allá abajo en la calle de la Rúa parecía un escarabajo, ¡qué grande se mostraba ahora a los ojos humillados del monaguillo y a los aterrados ojos de su compañero!

Alguien, un narrador, tiene la función de Sujeto Primero del proceso de enunciación que da lugar a este enunciado, en el que no ha dejado huella alguna. Alguien habla y nos dice lo que está en el texto, pero no es ninguno de los que aparecen en el mismo texto: ni Celedonio, ni su compañero, ni el Magistral, porque todos están en tercera persona, todos están representados en el lenguaje por signos que son nombres «el Magistral», «Celedonio», «el monaguillo», «su compañero». Además de estos nombres que están expresamente en el texto, tenemos que inducir la existencia de un YO, que no aparece en el texto, pero que se ha reservado ese índice de primera persona, proyectando a los demás a tercera.

Ese narrador cumple varias funciones: observa los hechos, es decir, está en la escena observando y puede dar cuenta de los desplazamientos y gestos de los otros: ve a Celedonio cruzar los brazos, inclinar la cabeza, apearse de la ventana; sitúa los hechos en una secuencia temporal: Celedonio se apea de la ventana y después cruza los brazos e inclina la cabeza; indica los espacios: esto ocurre en presencia del Magistral; es, además de un observador objetivo, un conocedor del interior de los personajes presentes, ya que accede al interior de los mismos mientras dura la escena: el monaguillo piensa que don Fermín parece un escarabajo visto desde arriba, pero es grandísimo

de cerca; tiene también el narrador acceso a los sentimientos de los personajes; bien porque interpreta los indicios externos que observa, bien porque conoce los interiores, el hecho es que nos informa sobre los sentimientos de terror y de humillación de los monaguillos. Pero lo más importante para el discurso literario es que este narrador tiene otra función, *cuenta:* si las cosas se contasen solas, cambiaría el estilo del texto y hasta el orden de presentación de los hechos:

> En presencia del Magistral, Celedonio se apea de la ventana, cruza los brazos, inclina la cabeza, y piensa que aquel don Fermín que allá abajo le pareció un escarabajo, qué grande es ahora...

Este narrador que observa, sitúa temporal y espacialmente los objetos y las personas y cuenta, se mantiene en un discreto segundo plano, a pesar de lo cual condiciona fuertemente la forma del texto: pone la narración en tercera persona al ocupar él la primera, que no aparece en el texto, pero que mantiene en reserva; da cuenta de los hechos e interpreta el interior. Todo lo presenta en un enunciado cuyo enunciador es él, que asume el YO. La referencia del YO latente en este texto es de forma invariable el narrador.

Jamás el narrador de *La Regenta* asume el YO textual. Generalmente actúa como hemos visto en el párrafo analizado. En las presentaciones escénicas y en el uso del monólogo interior directo cede el YO textual a los personajes (a veces en la forma *Nosotros*), pero siempre deja claro que se trata de un cambio de distancia respecto a la relación entre personajes y lectores: aquéllos pasan a ocupar el primer plano mientras el narrador se retira y sólo aparece en las acotaciones mínimas de los verbos introductorios. Por ejemplo, en la página treinta y uno, don Saturno toma el YO y exclama: «¡Bien sabe Dios que siento la profanación a que se me invita!», pero a fin de que pueda decir esto, el narrador lo introdujo con un «y añadió».

En otras escenas, mucho más frecuentes, la habilidad del narrador para desaparecer es grande, porque deja solos a los personajes que hablan en primera persona alternando sin que

haya asomos de confusión. Tomamos como ejemplo un diálogo que sostienen las tías de Ana; las dos viejas están de acuerdo (tienen un contexto común) y se entienden con medias palabras porque el tema les es muy conocido, el lector también está enterado de las referencias y no necesita explicaciones. Las frases que una y otra profieren son intercambiables, y, para demostrarlo, se repiten algunas en boca de doña Anuncia y en boca de doña Águeda; lo sabemos al contar alternativamente las réplicas. Lo que dicen es, en ocasiones, una frase de tipo general que pueden suscribir ellas o cualquiera de sus amigos de la «clase», pues las dos solteronas comparten plenamente sus ideas y sus valores con la buena sociedad de Vetusta:

> —Estoy temblando, ¿a que no sabes por qué? —decía doña Anuncia.
> —¿Si será por lo mismo que a mí me preocupa?
> —¿Qué es?
> —Si esa chica...
> —Si aquella vergüenza...
> —¡Eso!...
> —Y tú crees... que...
> —Si sabrá una (lo dice doña Anuncia, por el orden).
> .....
> —Si sabrá una (lo dice doña Águeda).
> —¡Si una hubiera querido!
> Suspiró esta señorita de Ozores. Suspiró su hermana también (108).

Es evidente que el diálogo sitúa en el primer plano a las dos señoritas, con toda su malicia y mojigatería; el lector sabe a qué «vergüenza» se refieren, ya que por lo que informa el diálogo no podría deducirlo. El narrador sólo aparece en la presentación inicial indispensable («decía doña Anuncia») y después deja solas a las dos viejas, evitando la pesadez de aclarar si habla doña Águeda o doña Anuncia, y como tampoco importa mucho cuál de ellas fue la primera en suspirar, no lo aclara: «suspiró esta señorita de Ozores. Suspiró su hermana también». El papel que convencionalmente adopta el narrador en estas

escenas es el de alguien que transcribe lo que oye, como una máquina, sin apostillar nada.

El uso de los índices personales es el propio del estilo directo, y cuando cambian hay que pensar que se trata de una manipulación para lograr un sentido determinado, por ejemplo en un diálogo entre Ana y doña Anuncia:

> —¿Te has divertido mucho?...
> —No, señora; no me he divertido...
> —¿Qué?...
> —Cuando voy sola me aburren demasiado aquellos caballeritos.
> —¡Aburren! ¡Aburren! Explíquese usted, señorita...
> Por el usted y la ironía comprendió Ana que doña Anuncia se había disgustado (118).

Los matices se captan en la lectura, por el contexto, aunque a veces, como en el diálogo anterior, se destacan directamente. El análisis demuestra que los valores referenciales de los *shifters* tienen que identificarse en el texto, porque se han alterado los propios del lenguaje estándar.

Vamos a analizar, por último, para verificar estas afirmaciones generales, un diálogo que, sin presentación alguna y sin la presencia del narrador, abre el capítulo XXIV y que sostienen Ana y su confesor. El narrador aparece al final para cerrar la escena y para ironizar sobre un *nosotros* utilizado por don Fermín. El contexto aclara las referencias reales de un «nosotros» exclusivo (son Ana y su marido; queda fuera el interlocutor, que en ese caso es don Fermín), y de un «nosotros» inclusivo, que utiliza don Fermín y que realmente se refiere sólo a Ana, pero que expresa la participación afectiva del Magistral:

> Pero ¿y si él se empeña en que vaya?
> —Es muy débil... Si *insistimos*, cederá.
> —¿Y si no cede, si se obstina?
> —Pero ¿por qué?
> —Porque... es así... no sé quién se lo ha metido por la cabeza, dice que lo pongo en ridículo, si no voy... Y *nos* alude... habla del que tiene la culpa de todo esto... Dice que él no es el amo de su casa, que se la gobiernan desde fuera... Y después, que la Marquesa

está algo fría con *nosotros* por causa de tantos desaires... ¡qué sé yo!

—Bien, si todavía se obstina... entonces... *tendremos* que ir a ese baile dichoso. No hay que enfadarle. Al fin es quien es. Y el otro ¿anda con él? ¿Tan amigotes siempre?

—Ya se sabe que a casa no le lleva...

—¿Y es de etiqueta el baile?

—Creo... que sí...

—Ps... no. Aquí la etiqueta es para los hombres. Ellas van como quieren; algunas completamente subidas.

—*Nosotros iremos... subidos,* ¿eh?

—Sí, es claro... ¿Cuándo toca catedral? ¿pasado? Pues iré a la catedral con el vestido que he de llevar al baile.

.....

Don Fermín quedó muy satisfecho del vestido, aunque no de que *fuéramos* al baile...

Y la Regenta fue al baile del Casino, porque como ella esperaba, don Víctor se empeñó, se obstinó «en que se fuera, y se fue».

El narrador se retira de los diálogos dándoles así una gran agilidad; no es necesario que en cada caso anuncie quién habla, porque el lector lo deduce perfectamente. Hay, sin embargo, una excepción en la frase «Ps... no. Aquí la etiqueta...», que corresponde a don Fermín en la alternancia, pero que parece de Ana, porque además la que sigue sí es claramente de don Fermín; o se ha omitido una intervención, quizá una pregunta del confesor, o se ha despistado el narrador.

Hemos subrayado los pronombres y algunas formas verbales, que es necesario comentar para comprender el sentido que dan al texto y el significado literario que pueden destacar. Sabemos que el YO/TÚ son alternativamente Ana y don Fermín; don Víctor es ÉL, la tercera persona a la que nunca se le da el nombre y parece usufructuar el pronombre porque para referirse a otra tercera persona, don Álvaro, es «el otro». Ana y su marido son la referencia de un «nosotros» («la marquesa está algo fría con *nosotros*»), que resulta, por tanto, excluyente del interlocutor, don Fermín, a pesar de que poco antes Ana había

utilizado un *nos* inclusivo (*nos* alude) y seguirá utilizándolo en la continuación del diálogo, que no hemos transcrito: «veremos el cuello al levantar la mantilla. Y quedaremos satisfechos», donde el sujeto real es exclusivamente don Fermín mientras ella no participa sino afectivamente.

Ana y el Magistral son la referencia del *nosotros*, sujeto gramatical de *si insistimos cederá, tendremos que ir, nosotros iremos subidos*, que utiliza don Fermín como signo de un acercamiento afectivo, al igual que Ana en sus frases, y, sobre todo, como el signo de participación en la concesión conjunta de un permiso a don Víctor para que pueda llevar a su mujer al baile del Casino.

El narrador, al tomar de nuevo la palabra, utiliza un irónico *fuéramos*, y la subraya para poner de relieve la anomalía que supone un plural que denota un singular.

Hay en todo el diálogo un juego de referencias circunstanciales, cambiantes, que, sin duda, reproducen icónicamente las actitudes de los hablantes y que, aunque quedan clarificadas por el contexto, no son efecto de una casualidad, parecen apuntar a un sentido único. Interpretamos el juego, en coherencia con el sentido textual que hemos apuntado en varias ocasiones, como un indicio indirecto de la postura que Ana mantiene sobre su propia responsabilidad.

Ana tiene una actitud ambigua respecto a su deseo de ir al baile, y paralelamente utiliza en forma ambigua el lenguaje, sobre todo, en este caso, los índices de persona. Don Fermín navega también por una zona de ambigüedad entre la imposición y el consejo, entre el dominio y la ayuda, y, cuando ambos dialogan, utilizan el lenguaje más como una máscara o un instrumento para eludir información que para darla. Cada uno de ellos quiere presentar una imagen ante el otro, pero no la imagen auténtica, sino la que eligen circunstancialmente: Ana quiere parecer una esposa obediente y sumisa (no lo era), el Magistral quiere parecer un protector liberal. Las reservas recíprocas son constantes entre confesor y confesada, y su relación lingüística es ejemplo de comunicación programada.

Está claro para el lector que Ana quiere ir al baile del Casino, pero está claro también que ella no quiere admitirlo, no ya ante su confesor, ni siquiera ante sí misma. Como siempre, Ana no quiere asumir responsabilidades: es muy dueña de ir o de no ir, pero aparenta ante su marido una concesión a su autoridad, y ante su confesor, el cumplimiento de su deber de esposa. Arma un verdadero tinglado dialéctico, apoyándose en los pronombres personales, para engañar a todos, aunque naturalmente no puede engañarse a sí misma, como queda patente en el texto, más adelante.

Ana pretende que su confesor le dé permiso, y en el diálogo habla de «empeño», de «obstinación», de «cabezonería» por parte de su marido. Ana quiere ir al baile, pero ante don Fermín será don Víctor el que se empeñó «en que se fuera y se fue»: destacamos este uso del impersonal con que Ana resume la actitud del marido, porque desde su propio interior sabe que realmente no podría inculparlo. Dos páginas más adelante, el narrador aclarará que don Víctor, al hacer la propuesta de ir al baile, encuentra que su esposa «no resistió tanto como él esperaba; se rindió pronto», y nos aclara también el narrador que «cuando Ana consultó con el Magistral... ya tenía dado su consentimiento» (678).

Este es el marco en el que adquiere sentido el diálogo que abre el capítulo, y el uso de los términos que resultan clave, como «obstinación», «empeño», «cabezonería», que usa Ana para presentar una realidad distorsionada mediante un lenguaje que la deforma y la oculta en parte; no es cierto que su asistencia al baile dependa de la real o hipotética obstinación del marido, porque ella ya ha dicho que irá.

Así tiene sentido la afirmación «todo se arregló menos la conciencia de Ana, que siguió intranquila. ¿Por qué había dicho que sí después de una débil resistencia? ¿A qué iba al baile? Por obedecer al marido, es claro; pero ¿por qué estaba segura de que meses antes no le hubiera obedecido y ahora sí?».

Podemos verificar que el uso de los *shifters* es un recurso mediante el cual el narrador nos advierte de la clave semántica de las situaciones, sobre todo en el caso de que éstas tengan

varios planos superpuestos en las intenciones de los personajes, o en las actuaciones externas. Las conductas analizadas desde una posición behaviorista no descubren todas sus implicaciones. No es suficiente la visión exterior para comprender todas las complejas relaciones que hay que tener en cuenta para interpretar el sentir de los personajes. La conducta moral de Ana debe interpretarse desde su interior, y éste sólo es asequible en una visión omnisciente, o en una visión «con», si el personaje narrador es sincero. Ana no lo es.

La conducta exterior de la Regenta ante don Fermín no puede ser más convincente: va al baile por obedecer a su marido, para cumplir con su deber de esposa y también para evitar que don Víctor piense y diga que le gobiernan desde fuera su propia casa; todos estos argumentos son válidos para conseguir el permiso del confesor, y todos los utiliza Ana. Pero ella sabe muy bien que ha seguido su libérrima voluntad, que ha aceptado ya la propuesta del marido y que ha ocultado a su confesor parte de la verdad. Ana cumple los deseos de su marido en la medida que ella quiere, como lo demuestra respecto al plan de diversiones que él propone y en tantas otras ocasiones; don Víctor no se impone nunca, porque ni quiere ni puede imponerse, a pesar de que él opine lo contrario en algunos momentos de optimismo. Más sorprendente resulta el hecho de que Ana maneje también con facilidad a su confesor presentándole los argumentos más decisivos para convencerlo. Reproduce, sin duda, argumentos que utiliza don Víctor: el confesor gobierna la casa, los amigos lo advierten y se lo dicen, menoscabando su dignidad de cabeza de familia. Ante tales argumentos —que no utilizó Ana ni antes ni después— don Fermín acepta que su confesada vaya al baile, porque en modo alguno quiere que se comenten y se digan esas cosas; no quiere que su dominio se descubra y pierda eficacia.

El marido «se impone», el confesor consiente en que «fuéramos» y Ana va como quien cumple un deber, aunque la verdad ella sabe que es otra y la conciencia se lo recuerda. Como siempre, Ana se inhibe de responsabilidades; otras veces se pone enferma ante una decisión que le resulta difícil; ahora que el

tema no es demasiado importante, se niega a pensar y a poner las cosas claras, porque «no quería atormentarse más». Hace como don Quijote, no prueba la celada, por si vuelve a romperse.

El pasaje que analizamos tiene el mismo sentido que el conjunto del relato. Las tesis estructurales quedan plenamente confirmadas. Las partes de una novela —desde los presupuestos estructuralistas— son semánticamente equivalentes al conjunto, y las relaciones que establecen entre ellas son paralelas a las que se dan entre ellas y el conjunto.

Hemos interpretado *La Regenta,* tomando como base los datos sintácticos, como un ejercicio de libertad; su anécdota sitúa en el espacio, en el tiempo, mediante unos personajes y unas acciones concretas, una teoría sobre la responsabilidad moral con los atenuantes y agravantes que pueden tenerse en cuenta al juzgar una conducta humana. Ahora hemos comprobado que el análisis semántico, aunque concretado de momento al sentido que procede de los índices personales, confirma esa interpretación. Todo en la novela parece responder a este sentido, y, por tanto, todo resulta sémicamente recurrente. Y conste que no mantenemos la idea de que éste es *el sentido* único de *La Regenta,* sino que leída desde esa interpretación, todo se ordena en coherencia.

El análisis de los *shifters* parece confirmar esta lectura: Ana actúa libremente, y ella es consciente de ello, pero trata de justificarse ante sí misma diluyendo la responsabilidad entre el marido, que pide que vaya al baile, y el confesor, que lo permite.

¿A qué va al baile?, se pregunta a sí misma cuando analiza su participación voluntaria en todo el entramado que organiza. La contestación es obvia: va a *ver al otro,* porque no quiere renunciar a su querida tentación, aunque sepa que es peligroso.

Los matices son muy sutiles a través de las palabras y de los silencios: cuando don Fermín le pregunta a Ana qué hace don Víctor respecto al «otro», ella hábilmente no contesta, y se expresa en una forma impersonal, «ya se sabe que a casa no le

lleva», cuando sabemos que sí lo lleva a casa; tranquiliza luego al confesor con la seguridad de que «iremos subidos», incluyéndolo a él en ese plural; halaga al enamorado sacerdote enseñándole el traje que llevará al baile y dándole así una prueba de confianza y de amistad, que él estima en lo que vale.

El narrador omnisciente nos pone sobre aviso del juego de Ana, y sabemos que las frases que dirige al confesor en ese diálogo, que abre el capítulo XXIV, son informaciones directas sobre la actitud de Ana y sólo indirectas sobre los hechos, que ya están decididos.

Don Víctor «se empeñó en que se fuera, y se fue» resume Ana utilizando esa forma impersonal: ¿quién cree ella que es el responsable de ese *se fue,* cuyo sujeto gramatical escamotea? Las causas y fines de ese acto impersonal ¿quién las determina en esa complicada trama de simulaciones y engaños? El significado de la frase construida con otros índices personales sería otro: «Quintanar se empeñó en que fuéramos, y fuimos». Ana lo sabe, y, porque lo percibe, utiliza la forma impersonal para no presentar la cara de una inculpación demasiado directa al marido.

Lo mismo podemos verificar si analizamos cómo se desenvuelve y se realiza esa responsabilidad compartida con el confesor: él asume su parte en esos plurales inclusivos: «*si insistimos, tendremos que ir, iremos subidos...*, y la Regenta asume la suya en los plurales que usa: *veremos* el cuello... y *quedaremos* satisfechos...».

Ana es en esta escena la directora; ella decide, aunque el mandato se lo achaca a su marido, al que halaga ejercer una autoridad que no tiene, y el consejo o visto bueno lo dará el confesor, al que complace efectivamente participar en las decisiones de su dirigida. La Regenta los ha manipulado a todos y, a pesar de la impresión que produce el conjunto de la novela, ha decidido con total libertad. Esto es lo que nos confirma esa compleja, y sin duda preparada, manipulación de los índices personales.

DISCURSO INTERIOR / EXTERIOR

Una vez que se ha elegido la persona gramatical desde la que contará el narrador, es decir, la distancia afectiva, o incluso la identificación con uno de los personajes, el relato condiciona su significado literario por el lenguaje que utilice y por la forma de presentación del discurso como ejercicio de pensamiento (lenguaje interior) o como ejercicio de habla (lengua exterior).

El discurso exterior es la transcripción en el relato de las formas realizadas en un acto de *enunciación;* el discurso interior es la transcripción de un acto de *pensamiento.* El discurso se origina interiormente y se formula por medio de signos lingüísticos (o su imagen mental, a efectos de su uso en la novela es indiferente), pero puede exteriorizarse por medio de varios sistemas sémicos: el lingüístico es el más frecuentemente utilizado y es además el más completo y complejo, pero hay otros, como el mímico, el cinésico, el proxémico, el objetual, etc. En cualquier caso el relato lo presenta todo mediante signos lingüísticos y sobre ellos vamos a estudiar la oposición «discurso exterior / discurso interior».

Aparte de lo que es discurso del narrador, que cuenta la historia y que constituye el cañamazo del relato sobre el que se dibuja el discurso, la novela puede dar testimonio de lo que un personaje habla tomándolo en *forma directa,* sin intervención textual del narrador, reproduciendo lo que dice, como si se contase solo (mimesis lingüística, la única rigurosamente posible en el relato), o en *forma indirecta,* es decir, con intervención del narrador más o menos amplia: desde la simple presentación de los hablantes, hasta la reformulación del discurso.

Igualmente la novela puede dar testimonio de los discursos interiores de los personajes en esas dos formas: directa, transcribiendo el discurrir del pensamiento como si pasase automáticamente al relato, o en forma indirecta, con intervención del narrador en grados tan matizados como en el discurso exterior (presentación simple, comentarios y reflexiones, reelaboración total).

La oposición que se establece entre «discurso interior» y «discurso exterior» es la misma que opone «pensamiento / lenguaje» y ambas se basan en los mismos supuestos. El pensamiento no se formula a no ser por medio del lenguaje, aunque puede exteriorizarse con signos de sistemas sémicos diversos; por el contrario, el lenguaje es la expresión del pensamiento en cuanto que traduce las relaciones de conceptos, de sentimientos, o simplemente de palabras y cosas (relaciones referenciales). Quiere esto decir que no es posible la palabra sin el pensamiento (fuera de expresiones automatizadas), ni pensamiento sin palabra (interior o exterior). Lenguaje y pensamiento son inseparables en la práctica, aunque son diferenciables teóricamente. El relato aprovecha tal distinción para determinadas manipulaciones semánticas, al presentar la expresión como discurso interior o discurso exterior.

Es indudable que tanto el discurso interior como el discurso exterior se manifiestan en el relato en términos de lenguaje escrito, es decir, siempre exterior, pero convencionalmente hay un discurso que reproduce la actividad del pensamiento antes de su manifestación externa, un pensamiento autoconsciente, y un discurso que reproduce una actividad lingüística exterior. Quizá convenga insistir en la convencionalidad de una y otra situación en el texto literario.

Las implicaciones semánticas y estilísticas que se derivan de este hecho son decisivas en la organización del relato. El discurso interior, por ser interior, no necesita un receptor, y está, por tanto, liberado de las exigencias de un orden temporal o causal, del rigor lógico, de las imposiciones del espacio, y hasta de las leyes gramaticales a las que está sujeta toda expresión lingüística. El emisor se entiende consigo mismo a medias palabras y sin formulaciones lógicas: el lenguaje interior es pura expresión y no es comunicación. Hay dos rasgos fundamentales del discurso interior que se traducen en su propia denominación como «monólogo interior» (es decir, sin interlocutor), y «corriente de conciencia» (es decir, que fluye sin control).

En ambos supuestos (discurso interior / discurso exterior) el uso del lenguaje en la novela, por lo que se refiere a sus posibles variantes textuales, puede ser el mismo. Las mismas convenciones pueden admitirse en la transcripción del habla, como en la transcripción del pensamiento. No es acertada, por tanto, la teoría que identifica «monólogo interior» con el uso de la primera persona, y «discurso exterior» con el uso de la tercera; mientras la oposición «interior / exterior» se localiza en el proceso lingüístico, las formas gramaticales de los índices de persona se sitúan en las relaciones del emisor con el discurso. Por eso, aunque el discurso interior parece que puede ser más fácilmente asumido por el YO, no existe inconveniente en que se manifieste mediante un TÚ o un ÉL, si tenemos en cuenta que el valor denotativo de primera, segunda o tercera persona pasa a un segundo plano del interés para ser sustituido por un valor connotativo de acercamiento hacia el receptor, o de objetividad.

La formulación del lenguaje en un acto concreto de habla se hace mediante un imprescindible sujeto emisor y unas formas lingüísticas que sirven de expresión, de exteriorización o de vehículo de un contenido y además de forma sensible para la interpretación, que ha de realizar el tercer elemento del proceso de la comunicación, el receptor.

El receptor puede estar relacionado en forma muy diversa con los otros dos elementos del proceso de comunicación: en primer lugar puede presentar sincretismo respecto al emisor, y así ocurre en el uso reflexivo de los verbos. Ésta es precisamente la forma que justifica el monólogo interior: el emisor habla para sí mismo convirtiéndose en receptor; si no se da ese sincretismo, emisor y receptor son dos personas distintas. El receptor puede ser una persona real o fingida, no importa este hecho para la naturaleza de la comunicación, porque todo discurso incluye su propio receptor virtual, que, en principio, es toda persona que sepa interpretarlo, es decir, todo el que conozca el código en el que se formula el mensaje y tenga competencia para descifrarlo. El texto del relato suele referirse a un receptor posible: el amable, o discreto, o avisado... lector;

la crítica reconoce hoy a un lector prototipo o Archilector (U. Eco), lector medio, al que no se le puede exigir que capte el mensaje literario en su totalidad, dado que el texto literario es polivalente y admite muchas lecturas.

El admitir la existencia de un receptor, es decir, el pretender que el lenguaje sea no sólo expresión del emisor, sino forma para la comunicación, condiciona totalmente el discurso. Si se escribe con la intención de que el mensaje pueda ser interpretado, se busca una expresión clara, lógica, inteligible, y se procura que el mensaje se organice de acuerdo con unos principios éticos, ideológicos y sociales (para afirmarlos o para negarlos, es indiferente) que sean comunes con los del receptor. Para interpretar un discurso no basta conocer el vocabulario y las relaciones lingüísticas, es necesario saber de qué se habla y conocer los presupuestos situacionales sobre los que se formula.

En la teoría literaria se han utilizado las expresiones «monólogo interior» y «corriente de conciencia» para referirse a las formas y técnicas del discurso interior en sus manifestaciones en el relato. Algunos autores consideran sinónimas denotativamente ambas expresiones, otros, como Sauvage [7], definen el «monólogo interior» como la salida del flujo lingüístico interior, mientras que «corriente de conciencia» sería la salida de ese flujo lingüístico superponiéndola a la experiencia personal.

La definición no parece muy clarificadora, porque la experiencia personal es decisiva en cualquier uso del lenguaje y es inseparable de cualquier expresión. Si lo que se pretende decir es que el «monólogo» fluye sin ninguna relación con la situación y con la realidad que inmediatamente rodea al sujeto, mientras que la corriente de conciencia pasa de la realidad presente, fijada en un objeto determinado, al pensamiento que se proyecta libremente hacia el pasado o el futuro (como los planos de una secuencia cinematográfica se suceden coordinados por

[7] Vid. Sauvage, J., *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982 (1.ª ed. inglesa, 1965).

un objeto cuya imagen se trae a primer plano: una lámpara, una manilla, una cara que se diluye...), esto es circunstancial para el proceso de interiorización o de exteriorización de la lengua y su expresión en el relato literario.

Parece que la expresión «corriente de conciencia» *(stream of consciousness)* fue utilizada por W. James para referirse no al hecho en sí de la interiorización, sino a la forma en que discurre el pensamiento en la conciencia: «la conciencia no se presenta dividida en pedazos, y no son adecuadas las expresiones como *cadena* o *tren*, son más adecuadas *río, corriente*, porque los pensamientos fluyen» [8].

El frecuente uso de la corriente de conciencia en la novela moderna se explica por el deseo de explorar los niveles preverbales en los que, como en el sueño, la psique se manifiesta más libremente. La expresión del flujo de los pensamientos puede adoptar formas diversas a las que se han dado denominaciones también diversas; Humphrey, por ejemplo, distingue cuatro modos: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio [9].

Parece difícil diferenciar el monólogo interior directo frente al soliloquio, o el monólogo interior indirecto frente a la omnisciencia (la que denominamos omnisciencia psíquica). En todo caso creemos que puede reconocerse un proceso psíquico (la corriente de conciencia) y una técnica de expresión para dar forma al contenido del proceso.

Por el origen del concepto (investigaciones psicológicas), y por los análisis y estudios que se han hecho sobre los textos, creo que puede mantenerse la tesis de que al hablar de «corriente de conciencia» se denota un proceso mental y al hablar de «monólogo interior» nos referimos a las técnicas que la novela ha utilizado para dar forma literaria al discurso interior.

---

8 Vid. James, W., *Principles of Psychology*, New York, Holt, 1890.

9 Vid. Humphrey, R., *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Univ. of California Press, 1959. Vid. también Friedman, M. J., *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, Yale Univ. Press, 1955.

Después de esta precisión, podemos decir que la teoría literaria utiliza prácticamente como sinónimas las expresiones de «corriente de conciencia» y de «monólogo interior», pero matizamos que nosotros las utilizaremos para denotar respectivamente el proceso mental y la expresión literaria de ese proceso.

El proceso de la corriente de conciencia existió siempre en el hombre; el monólogo interior como forma literaria aparece en la novela en unas fechas determinadas, al menos si nos referimos a su uso consciente y amplio, ya que antecedentes circunstanciales se encuentran mucho antes en la historia de la novela. El novelista empieza a utilizar el monólogo interior como técnica estructurante del relato en fecha relativamente reciente.

Sallenave señala unas fechas y unos autores para seguir el proceso de aparición y difusión del monólogo interior en la novela actual [10].

En 1888 Mallarmé escribe una carta a Dujardin y alude en ella a las técnicas narrativas que éste ha utilizado en su novela *Les lauriers sont coupés* [11]. Desde 1903 Joyce conoce esta novela de Dujardin, que no había tenido gran éxito ni de crítica ni de público.

En el prefacio a la edición francesa del *Ulises* (1925), Larbaud reconoce a Dujardin la originalidad del monólogo interior, que define como «el desenvolvimiento ininterrumpido del pensamiento».

En 1931, Dujardin en un folleto sobre el monólogo interior que recogía el texto de una conferencia [12], define el monólogo interior como «el habla no escuchada ni dicha, mediante la cual el personaje expresa sus más íntimos pensamientos, los más

---

[10] Vid. Sallenave, D., «À propos du monologue intérieur: lecture d'une théorie», en *Littérature*, 5, febrero, 1972 (págs. 69-87).

[11] Escrita entre 1886 y 1887 (?). Reeditada en París, 1925, con prefacio de Valéry Larbaud.

[12] Vid. Dujardin, E., *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le romain contemporain*, París, Messein, 1931.

próximos al inconsciente, sin atender a la organización lógica, por medio de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas, de modo que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente».

El monólogo interior con todos sus rasgos, o al menos con los más decisivos, se encuentra en novelas anteriores a las fechas señaladas, y es lógico, porque si se trata de una forma de expresión del pensamiento tal como discurre, encuentra espontáneamente su reflejo en el habla, y de aquí pasa al texto de la novela. Pero esas fechas son aceptables como el momento de la historia de la novela en que el monólogo interior empieza a ser usado como un recurso no sólo expresivo de una situación psíquica de un personaje, sino como una técnica de estructuración de la novela. A partir de esas fechas señaladas se prodigan relatos totalmente, o en buena parte, escritos en forma de monólogo interior, y es posible encontrar razones históricas y sociales que expliquen ese hecho, como pueden ser la soledad del hombre en la ciudad que le lleva a carecer en situaciones límites de interlocutor, o el desarrollo de las técnicas psicológicas que proyectan su interés sobre los estados de sueño, de juego, de sueño diurno, etc., es decir, de todos los momentos que escapan a un control racional [13].

Los rasgos característicos del monólogo interior se van afianzando a medida que se prodiga su uso; algunos están ya perfectamente claros en las teorías de Dujardin: es un habla *interior,* recoge pensamientos *íntimos* en los que participa el *inconsciente,* y se manifiesta con *la mínima organización gramatical* posible.

Sobre las ideas básicas de Dujardin, Edel plantea algunas precisiones de relación y de forma. Según este crítico, el monólogo interior es una denominación útil para denotar la forma de expresión de ciertas obras narrativas de subjetividad sostenida, escritas desde un único punto de vista, por el que el autor encauza el flujo de conciencia y lo sitúa generalmente en el centro de los pensamientos del personaje. Es decir, el monólogo

13 Vid. Edel, L., *The Psychological Novel 1900-1950,* Londres, 1955.

interior sería la expresión del proceso de la corriente de conciencia. Pero no podemos admitir que implique subjetividad sostenida y mucho menos que suponga un único punto de vista, pues en un mismo relato puede haber monólogos de personajes diversos, que reflejarán, como es lógico, puntos de vista diversos, y además el monólogo interior de uno, o de varios personajes, puede alternar con otras formas de expresión: discursos exteriores, diálogos escénicos, narración, etc. *Las olas* es un relato en el que V. Woolf incluye una sucesión de monólogos interiores que son expresión de la corriente de conciencia de seis personajes, que ocupan alternativamente el primer plano del discurso para expresar la palabra o el pensamiento.

En cuanto a la valoración del «monólogo interior» se dan diferentes posturas. Orvis considera «más realista» para descubrir el pensamiento al monólogo interior que a otros procedimientos también utilizados en la narración, ya que parece más verosímil que las interioridades de la conciencia las conozca y, por tanto las comunique, aquel que las vive [14]. Creemos, sin embargo, que en las convenciones narrativas es tan verosímil el narrador omnisciente como el narrador que empuja al primer plano a un personaje para que nos descubra sus pensamientos. La verosimilitud no es el valor fundamental de la narración, que es una creación imaginativa; la coherencia y armonía entre los procedimientos y las formas, entre las partes y el conjunto tienen mayor interés para conseguir una obra artística. En principio parece verosímil que un personaje comunique directamente sus pensamientos, pero también lo es que los presente el narrador; depende de la convención inicial de que se parta.

La bibliografía sobre el «monólogo interior» va haciéndose cada vez más amplia, y los conceptos que con él se relacionan se perfilan cada vez con mayor nitidez y precisión.

Creemos que el rasgo más decisivo del «monólogo interior» es el hecho de que se trata de un discurso *sin receptor*, puesto

---

[14] Vid. Orvis, M. B., *The Art of Writing Fiction*, New York, Prentice Hall, 1948.

que no ha sido pronunciado: el sujeto deja libre a su pensamiento que fluya sin interrupciones y no se dirige a nadie, sino que simplemente reflexiona, discurre para sí mismo [15]; el contenido del discurso está formado por pensamientos íntimos, próximos al inconsciente que se siguen con la misma espontaneidad con que se presentan a la conciencia, sin organizarlos posteriormente en formas lingüísticas, o lógicas; esta falta de interlocutor le permite una libre asociación en el tiempo, en el espacio, en la analogía, puesto que es un discurso liberado de las leyes de la lógica, de la estética, de la ética, es decir, de todos los códigos que afectan al lenguaje pronunciado, pero que no afectan al pensamiento, antes de que se organice para la comunicación en palabras.

Todo deriva de la convención inicial: si se admite que el narrador tiene acceso a la palabra y al pensamiento del personaje, todo lo demás es una consecuencia; el pensamiento no exige receptor y discurre sin observar leyes. No es de extrañar que en estas condiciones de libertad absoluta, el monólogo interior sea uno de los recursos preferidos de la narrativa actual. A la falta real de interlocutor que tiene el hombre en la sociedad urbana, al interés por los fenómenos de manifestación del inconsciente que se origina con el psicoanálisis, hay que añadir esa manifestación en libertad absoluta, que tan interesante resulta para una narrativa en la que se huye del dogmatismo, del argumento cerrado, de los prototipos, etc.

El monólogo interior tiene otro rasgo señalado por algunos críticos que no tiene una relación inmediata con la interiorización del discurso. Me refiero a la forma en que suele iniciarse el monólogo interior: un objeto externo, la magdalena de Proust, la sábana fría de Ana Ozores, por medio de una sensación, el olor o el tacto, trae a la mente el recuerdo de otra sensación igual y desencadena el discurso; el olor de la mag-

[15] No estamos de acuerdo con la tesis de E. Benveniste de que el monólogo es un diálogo interiorizado, entre un YO locutor y un YO que escucha (*Problemas de lingüística general*, II, ya citado, pág. 88), porque es precisamente el hecho de no tener receptor lo que origina la mayor especificidad del monólogo.

dalena sugiere a Proust una sensación de ambiente hogareño y trata de recuperar mediante el pensamiento el tiempo perdido; el tacto de la sábana fría es análogo, en la sensibilidad de Ana Ozores, a la frialdad afectiva que sufrió en su niñez. Las sensaciones ante un objeto desencadenan el proceso de la corriente de conciencia que se traduce en *La Regenta* en monólogo interior de tipo indirecto: el narrador se sitúa en la mente del personaje y sigue su discurrir en tercera persona.

Pouillon señala las relaciones del monólogo interior con el tiempo, con el espacio y con los principios racionales, y señala, como uno de los rasgos que pueden caracterizar al monólogo, la dirección temporal del presente al pasado [16]. No obstante, y a pesar de que puede considerarse como habitual este rasgo (la orientación al pasado), no creemos que sea inherente al proceso de interiorización, ya que el pensamiento puede discurrir sobre el presente, o recordar el pasado, o proyectarse sobre el porvenir; en todo caso el que se proyecte con preferencia sobre el pasado sería un rasgo de «frecuencia», no sustancial.

Albères ha distinguido en la novela moderna dos tipos de monólogo interior, que nos parecen interesantes para el análisis pragmático de los textos, el auditivo y el visual [17]. El primero representa la corriente de conciencia del personaje, que sigue autoconscientemente sus pensamientos y sentimientos íntimos respecto a otros personajes y respecto de sí mismo, en el presente o en el pasado. El segundo, el monólogo interior de tipo visual está en relación con la llamada «novela de la mirada». Los ojos del personaje van recorriendo los interiores y van registrando en la mente las impresiones que le causan los objetos, y los describe detalladamente, sin transponer lo meramente visual, con una técnica objetiva, aunque, y, en contraste, desde una subjetividad. Creo que en este caso hay que contar con otro concepto que se suma al de «interiorización» que ex-

---

16 Vid. Pouillon, J., *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, página 148.

17 Vid. Albères, M. R., *Histoire du roman moderne*, París, Michel, 1962 (4.ª ed.); *Métamorphose du roman*, id., 1966; *Le roman d'aujourd'hui, 1960-1970*. id., 1970.

plica el monólogo, pero no la objetividad: me estoy refiriendo a la mirada no-semántica que trata de ver a los objetos como objetos, no como signos. Generalmente el hombre percibe los objetos con mirada semántica, es decir, ve el objeto como un signo de clase social, de valor estético, de valor ético, etc., según una tradición cultural que se admite sin discusión. Particularmente en el relato, la descripción de objetos no es mero ejercicio testimonial; los objetos de un interior se describen contando con su valor metonímico o metafórico respecto a los personajes que habitan aquel ambiente. El ver desde esa perspectiva semántica es lo que se denomina «mirada semántica», que la novela objetivista trata de rechazar para limitarse a ver sin más compromiso que ver.

En resumen, podemos afirmar que los rasgos caracterizadores del monólogo interior derivan de su misma naturaleza de «discurso interiorizado». En la historia de la novela se ha presentado bajo diversas formas de discurso: en primera o en tercera persona, directamente o por medio de un narrador omnisciente. Los caracteres esenciales del monólogo no dependen de la expresión gramatical, sino que proceden de ser un discurso que reproduce el discurrir de la conciencia en su forma habitual de libre asociación, y con total libertad respecto a las leyes que rigen el discurso exterior sobre el tiempo, el espacio, la lógica. Esto explica también la libertad de creación de metáforas y otras analogías semánticas, que en este tipo de discurso no es necesario explicar, porque se da como supuesto que el que ha visto una determinada interacción semántica, ya la tiene explicada.

La gran difusión que ha alcanzado el monólogo interior en la narrativa moderna no se explica por una moda pasajera de la forma, sino que es preciso relacionarla con sus propias ventajas, sobre todo con la libertad expresiva que proporciona y quizá de modo indirecto también con una actitud de desconfianza ante la palabra, que se extiende a toda la creación literaria y que se manifiesta de un modo más directo en el teatro.

Un relato realista está siempre sometido a las exigencias de las leyes del espacio y el tiempo reales; un discurso interior

no está obligado a traducir o respetar contigüidades espaciales, o secuencias ordenadas en el tiempo, y si a ésta añadimos otras razones, como la libertad de forma justificada como reflejo del fluir espontáneo del pensamiento y la falta de un receptor que permite que la expresión no tenga que presentarse como comprensible; la amplitud de la información del personaje sobre sí mismo, la posibilidad de contrastar pareceres y visiones en un perspectivismo (o contraste de subjetividades), que exige o al menos favorece la participación activa del lector, explican el éxito del monólogo interior como forma adecuada para la novela actual [18].

Joyce pasa por ser el creador del monólogo interior polifónico, inspirándose en Dujardin y también en Zola, en Stendhal y en general en los novelistas franceses del siglo XIX.

Naturalmente en la historia del monólogo interior han quedado olvidados los novelistas españoles, y no porque no hayan contribuido eficazmente a la configuración de estas nuevas técnicas narrativas, sino por la ignorancia que sobre nuestros autores suelen tener los críticos franceses, que no es pequeña.

«Clarín» utiliza en *La Regenta* (1885) una forma de discurso que tiene todas las características del monólogo interior indirecto, pero además no la utiliza por casualidad, porque haya salido espontáneamente de una posición adoptada ante los personajes, sino que la ha usado con plena consciencia y como forma adecuada para unos contenidos y unas conductas recurrentemente subrayadas en la novela. Queda descartada una posible interpretación de casualidad, porque Leopoldo Alas conoce perfectamente la naturaleza del proceso de la corriente de conciencia y las formas del monólogo interior. Y además, y esto es decisivo, utiliza el monólogo como un recurso paralelo a otros en identidad de fin. El modo de tratar el tiempo y el

---

[18] Vid. Zeraffa, M., «Le temps et ses formes dans le roman contemporain», en *Revue d'Esthétique*, I, 1966, págs. 43-65. Llama Zeraffa «novelistas del mundo interior» a los novelistas actuales; esta actitud privilegia la técnica del monólogo interior que supone fenómenos de libre asociación, de ruptura, de tropismo (relación subjetiva), y un especial tratamiento del tiempo.

espacio en sus unidades semiotizadas en la novela es idéntico al modo de tratar la expresión del discurrir del pensamiento.

En su obra *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico briográfico* [19], advierte «Clarín» que Galdós sustituye las reflexiones y comentarios del novelista por las reflexiones que el personaje realiza, pero no en la forma de monólogo exterior, sino siguiendo el pensamiento como se presenta, espontáneamente. El concepto de «monólogo interior indirecto» queda perfectamente definido en las palabras de «Clarín», y refiriéndose a un personaje de *La desheredada* utiliza la frase de «el subterráneo hablar de la conciencia», que tan cerca se sitúa de la «stream of consciousness» que James utilizará poco después y que tan feliz acogida ha tenido por parte de la crítica general.

El propio «Clarín» había utilizado en su novela *La Regenta* el mismo recurso y había seguido el subterráneo hablar de la conciencia de sus personajes, particularmente de los protagonistas, Ana y don Fermín, dándole la forma de monólogo interior indirecto, con variantes que luego observará en Galdós. Por ejemplo dice Alas que los personajes galdosianos mantienen un doble plano en su discurso: unas veces hablan en voz alta dirigiéndose a sí mismos, otras veces hablan en voz alta dirigiéndose a un interlocutor, es decir, unas veces suprimen al receptor en la forma reflexiva del lenguaje, otras veces incluyen a un receptor virtual. Y sorprende comprobar cómo la intuición de «Clarín» le lleva a lamentarse de la inverosimilitud que supone el que los soliloquios de los personajes de Galdós tengan una forma clara, lógica y ordenada, mientras que el contenido de

---

19 Cfr. Alas, L., «Clarín», *Benito Pérez Galdós*... (ya citada): «otro procedimiento que usa Galdós, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto a la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela fuera haciéndose en el cerebro de éste. En el capítulo del insomnio de Teodora hay un modelo de esta manera de desarrollar el carácter y la acción de una novela. Sólo puede compararse a este subterráneo hablar de la conciencia, lo que en el mismo género ha escrito Zola en *L'Assomoir*» (pág. 103 del tomo I de las *O. C.*, Ed. Renacimiento).

conciencia que expresan es en realidad vago, oscuro y confuso, en el límite del inconsciente, pues hay —sigue explicando «Clarín»— que distinguir el pensamiento que habla para el exterior, y el fluir del pensamiento, que se manifiesta con elipsis y con hipérbatos tales que resultaría ininteligible para cualquier oyente.

La teoría semiótica de la comunicación presenta como esquema básico el de los tres elementos, Emisor, Mensaje, Receptor, y ya hemos explicado que la supresión del receptor en la novela se debe a una convención, tan artificial como la omnisciencia: el procurar acceso directo al pensamiento del personaje. Una vez admitida esa convención inicial, se entiende cómo el monólogo interior es expresión directa del Emisor y está libre de las normas de los códigos lingüístico, temporal, espacial, lógico, etc., porque el receptor es el mismo emisor.

«Clarín» sabe perfectamente que el fluir de la conciencia es interior y su expresión en la novela no está sometida a las normas lógicas y gramaticales que hacen posible la comunicación mediante los signos del sistema semiótico lingüístico; distingue también perfectamente lo que son pensamientos del personaje, que pone entre comillas en el texto, y lo que son comentarios del narrador sobre los pensamientos íntimos, próximos al inconsciente del personaje en cuya mente se ha colocado. Y es muy interesante destacar que, independientemente de los índices personales que utilice en el texto, el uso de las comillas advierte cuándo se trata de pensamientos directamente recogidos (aunque en tercera persona) y cuándo las frases reproducen expresiones directas del personaje, en primera persona. Está claro que para el autor de *La Regenta* el proceso del pensamiento y sus expresiones literarias se distinguen perfectamente del proceso de la enunciación y de sus formas en el discurso novelesco.

En *La Regenta* encontramos variantes del monólogo interior indirecto en referencia al personaje Ana Ozores continuamente. Sin moverse de un lugar y un tiempo presentes, Ana deja discurrir su conciencia por los momentos álgidos de su historia: la mirada se mueve retrospectivamente y también prospectiva-

mente. Ana está con la frente apoyada en el frío cristal de su alcoba y ve con infinito aburrimiento cómo Frígilis trajina por el jardín, deja libre su discurso interior, y piensa:

> Aquel Frígilis, el de los eucaliptos había tenido la culpa. Se lo había metido por los ojos. Y hacía ocho años y todavía pensaba en esta mala pasada de Frígilis como si fuera una injuria de la víspera. ¿Y si se hubiera casado con don Frutos Redondo? Acaso le hubiera sido infiel. ¡Pero aquel don Víctor era tan bueno, tan caballero! Parecía un padre, y aparte la fe jurada, era una villanía, una ingratitud engañarle. Con don Frutos hubiera sido tal vez otra cosa. ¡Sería tan brutal, tan grosero! Don Álvaro entonces la hubiera robado, sí, y estarían al fin del mundo a estas horas. Y si Redondo se incomodaba, tendría que batirse con Mesía. Ana contempló a don Frutos ahogándose en un charco de sangre, como la que ella había visto en la plaza de toros, una sangre casi negra, muy espesa y con espuma.
>
> ¡Qué horror! Tuvo asco de aquella imagen y de las ideas que la habían traído.
>
> ¡Qué miserable soy en estas horas de desaliento! ¡Qué infamias estoy pensando!... (243).

El monólogo adopta forma indirecta para seguir el fluir de la conciencia y en una especie de metadiscurso reflexiona sobre el mismo proceso («hacía ocho años y todavía pensaba...»); la imaginación sigue un camino al que Ana se había cerrado cuando se casó con don Víctor («¿Y si se hubiera casado con don Frutos...») y mezcla ficción y experiencia en el cuadro final: el duelo de don Frutos con Mesía y la muerte sobre un charco de sangre negra como la que ella había visto en la plaza de toros...

El foco donde se sitúa la narración se mantiene durante todo el párrafo en el interior de Ana, el narrador se sitúa en ese punto y va pasando a la tercera persona el discurrir divagante del personaje (Monólogo interior indirecto), pero también deja el camino libre a la expresión directa en primera persona («¡Qué miserable soy...!») al hacer «relato de palabras». Todo el párrafo transcrito va entrecomillado para indicar que se

trata de lenguaje interior, no de narración realizada por el narrador.

Son muy frecuentes las alternancias de monólogo interior indirecto y de observaciones y comentarios del narrador, sin que el paso de uno a otros se haga notar por signos gráficos (guiones, comillas, apostillas, etc...). El lector sabe cuándo habla el personaje, o cuándo habla el narrador, porque las referencias quedan siempre claras y, por tanto, la semántica puede tomarse como criterio, si la forma no lo pone de manifiesto. Por ejemplo notamos esta situación en el pasaje en que don Fermín pasea su anteojo por Vetusta en busca de imágenes buscadas y cuadros precisos allá por la Plaza Nueva: los matices se suceden sin transición, pero en cada frase se puede aclarar a quién debe remitirse. Vamos a reproducirlo subrayando los comentarios del narrador y la historia para destacar su texto frente al que corresponde a don Fermín, a su fluir de conciencia, que va también en tercera persona:

> *Don Fermín contemplaba la ciudad.* Era una presa que le disputaban, pero que acabaría por devorar él solo. ¡Qué! ¿También aquel mezquino imperio habían de arrebatarle? No, era suyo. Lo había ganado en buena lid. ¿Para qué eran necios? *También al Magistral se le subía la altura a la cabeza; también él veía a los vetustenses como escarabajos: sus viviendas viejas y negruzcas, aplastadas, las creían los vanidosos ciudadanos palacios, y eran madrigueras, cuevas, montones de tierra, labor de topo...* (15).

Las oraciones cuyo sujeto es el nombre (don Fermín), o la profesión (el Magistral) son claramente del narrador, mientras que las que llevan el pronombre (él) son juicios del narrador, o bien compartidos por el personaje y el narrador, si tienen como fuente la observación de la realidad inmediata.

El texto prolonga el juego de alternativas del monólogo interior del Magistral y de reflexiones del narrador, con las que asiente el lector directamente o a través de la ironía. El resultado son párrafos con un gran dinamismo, fluidos, vivaces:

> ¿Qué habían hecho los dueños de aquellos palacios viejos y arruinados de la Encimada que él tenía a sus pies? Heredar. ¿Y él? ¿Qué

> había hecho él? Conquistar. *Cuando era su ambición de joven la que chisporroteaba en su alma, don Fermín encontraba estrecho el recinto de Vetusta;* él, que había predicado en Roma, que había olfateado y gustado el incienso de la alabanza en muy altas regiones por breve tiempo, se creía postergado en la Catedral vetustense. Pero otras veces, las más, era el recuerdo de sus sueños de niño, *precoz para ambicionar,* el que le asaltaba, y entonces veía en aquella ciudad que se humillaba a sus plantas en derredor el colmo de sus deseos más locos. Era una especie de placer material, *pensaba de Pas,* el que se sentía comparando sus ilusiones de infancia con la realidad presente (15).

El monólogo interior del personaje en las retrospecciones es muy diferente de lo que puede ser una analepsis narrativa. Algunos capítulos de *La Regenta,* por ejemplo el IV, tienen un discurso diegético o panorámico de la historia de la familia de Ana. En estos casos la narración está basada en una *memoria representativa;* el narrador conoce lo que ha pasado y lo presenta en un relato-resumen con verbos en tiempos narrativos: «La familia de los Ozores era una de las más antiguas..., don Carlos, el padre de Ana, era el primogénito..., loco de amor se casó don Carlos Ozores...». Además es una memoria voluntaria que se limita a proporcionar los materiales del pasado que se consideran necesarios para comprender y explicar el presente.

El monólogo interior retrospectivo se apoya generalmente en una *memoria afectiva* en la que se suman a los materiales y datos convencionalmente reales y objetivos, los sentimientos que ha experimentado el personaje, y que recuerda, al revivirlos por una sensación actual, que por analogía los presenta. Ana recuerda los hechos de su infancia y se enternece con la niña que fue, a la vez que siente indignación e ira por el recuerdo de sus verdugos. Es una memoria espontánea, involuntaria, afectiva, que repasa el sentido de lo vivido: mientras Ana vivió su infancia no comprendía más que parcialmente lo que pasaba, porque no compartía los conocimientos de los mayores. Desde la perspectiva actual puede comprender todo lo que significaban las conductas y actitudes de sus guardianes y puede valorarlas. La superposición de estados afectivos, el contraste

entre dos situaciones alejadas temporal y espacialmente, la reconsideración de los juicios sobre los hechos y sobre las personas son frecuentes en los monólogos interiores retrospectivos, como podemos comprobar en el siguiente texto:

> Pensaba la Regenta en aquella niña que había sido ella, la admiraba y le parecía que su vida se había partido en dos; una era la de aquel angelillo que se le antojaba muerto. La niña que saltaba del lecho a oscuras era más enérgica que esta Anita de ahora, tenía una fuerza interior pasmosa para resistir sin humillarse las exigencias e injusticias de las personas frías, secas y caprichosas que la criaban...

La memoria y el sentimiento del pasado son desplazados generalmente del discurso por una vuelta a la realidad presente que se impone:

> Vaya una manera de hacer examen de conciencia, pensó Ana algo avergonzada.
>
> Salió de la alcoba, cogió el devocionario que estaba sobre el tocador y corrió a su lecho. Se acostó, acercó la luz y se puso a leer con la cabeza apoyada en las almohadas. Si comió carne, volvieron a ver sus ojos cargados de sueño; pero pasó adelante. Una, dos, tres hojas... leía sin saber qué. Por fin se detuvo en un renglón que decía: «los parajes por donde anduvo...» (64-65).

Así son la mayor parte de los capítulos de *La Regenta.* El narrador hace de sus páginas verdaderos ejercicios de acrobacia entre el tiempo pasado y el presente, entre los espacios de aquí y los recordados, entre los hechos y los pensamientos, entre la situación actual y la superada, entre el espacio cerrado de Vetusta y los campos abiertos de Loreto, entre el lenguaje escrito y el hablado, entre el discurso interior y el discurso exterior: todo se superpone, todo se asocia, todo se vive y se revive creando analogías en la conciencia de Ana, que se deja arrastrar por la vida entre los recuerdos del pasado y lo que puede ser el futuro:

> Había estado mientras pasaba hojas y hojas, pensando, sin saber cómo, en don Álvaro Mesía, presidente del Casino y jefe del partido

> liberal dinástico; pero al leer «los parajes por donde anduvo», su pensamiento volvió de repente a los tiempos lejanos. Cuando era niña, pero ya confesaba...

y la memoria involuntaria, típica del monólogo interior, proporcionará los contenidos para que se prolongue la revisión del pasado:

> se acordaba sin querer de la barca de Trébol, de aquel gran pecado que había cometido sin saberlo ella, la noche que pasó dentro de la barca con aquel Germán, su amigo... ¡Infames! *La Regenta sentía rubor y cólera al recordar aquella calumnia... apagó la luz...* y se encontró en la barca de Trébol, a medianoche, al lado de Germán, él la abrigaba...

El monólogo sigue en esta forma indirecta y a veces deja paso a la expresión en primera persona, e incluso a algún diálogo, a interferencias con el narrador para aclarar quién está en el uso de la palabra con un «decía él», o para hacer una aclaración de tipo metalingüístico: «Germán lo explicaba como podía» (65).

El monólogo de tipo visual, desarrollado en la novela decimonónica con «mirada semántica», es decir, con mirada que interpreta, aparece con relativa frecuencia en *La Regenta* con una técnica que luego aprovechará el cine cuando repasa los objetos de un ambiente y establece analogías y metáforas figurativas. Por ejemplo, en la escena del banquete, Ana escucha lo que dice don Álvaro que «habló mucho y bien, con naturalidad y sencillez...», porque pretende dar buena imagen, y entre tanto repasa con la mirada su entorno y discurre sobre ello:

> Ana, mientras oía, con la frente inclinada, mirando las piedras del patio, sólo podía vislumbrar de soslayo el gabán claro, pulquérrimo, del buen mozo. Don Álvaro al moverse con alguna viveza, dejaba en el aire un perfume que Ana la primera vez que lo sintió reputó de delicioso, después temible; un perfume que debía marear muy pronto; ella no lo conocía, pero debía tener algo de tabaco bueno y otras cosas puramente masculinas, pero de hombre elegante sólo. A veces la mano del interlocutor se apoyaba sobre el antepecho de la ven-

> tana; Ana veía, sin poder remediarlo, unos dedos largos, finos, de cutis blanco, venas azules y uñas pulidas, ovaladas y bien cortadas. Y si bajaba los ojos más para que el otro no creyese que le contemplaba las manos, veía el pantalón que caía en graciosa curva sobre un pie estrecho, largo, calzado con esmero ultravetustense. No podía haber pecado ni cosa parecida en reconocer que todo aquello era agradable, parecía bien y debía ser así (347).

No cabe duda que los pensamientos de Ana corren paralelos a su mirada: los ojos de la dama son la cámara fija que da testimonio de lo que ve, pero es una cámara que une a la objetividad del testimonio, la subjetividad de unos sentimientos que se complacen en el atractivo de las manos, de los pies, de la ropa, del olor del dandy, a la vez que intenta que no se advierta esa complacencia.

Monólogo interior de tipo auditivo es el que encontramos en la escena de la fuente de Mary Pepa, por ejemplo. Ana reflexiona sobre la confesión que acaba de hacer aquella tarde y repasa las palabras del Magistral:

> aquella conformidad de la fe y de la razón encantaba a la Regenta. ¿Cómo tenía ella veintisiete años y jamás había oído esto? No se había atrevido a preguntárselo al Magistral, pero tiempo habría.
>
> Un gorrión con un grano de trigo en el pico se puso enfrente de Ana y se atrevió a mirarla con insolencia. La dama se acordó del Arcipreste que tenía el don de parecerse a los pájaros.

Y de esto que podría entenderse como una narración omnisciente, se pasa a un monólogo interior que va entrecomillado y que alterna la forma indirecta con la directa:

> Era un buen señor Ripamilán; pero ¡qué manera de confesar! Una rutina que nunca le había enseñado nada. A no ser su matrimonio nada había sacado de sus confesiones. Decía el pobre hombre que se sabía de memoria los pecados de la Regenta y la interrumpía siempre con su eterno: «Bien, bien, adelante, ¿qué más? Adelante... reza tres padrenuestros, una salve y reparte limosnas». ¡Qué hombre tan raro! ¿Cuándo le había hablado don Cayetano de si ella tenía éste o el otro temperamento? (219).

En todo el párrafo Ana va discurriendo interiormente, emite juicios sobre Ripamilán (bueno, incompetente, pobre hombre, raro...). El narrador se ha retirado, no interviene para nada y se limita a recoger, sin mediatizarlo, el discurso de Anita, pero en tercera persona. Bastaría cambiar los índices de persona y el juego de variantes textuales que les corresponden para tener un monólogo interior directo en primera persona, ya que todas las afirmaciones son opiniones directas de Ana, no del narrador:

> Es un buen señor Ripamilán, pero ¡qué manera de confesar! Una rutina que nunca *me* ha enseñado nada. A no ser *mi* matrimonio, nada he sacado de aquellas confesiones. Dice el pobre hombre que se sabe de memoria *mis* pecados y *me* interrumpe siempre...

Así pues, el uso del monólogo interior indirecto, directo, visual y auditivo, es un hecho en *La Regenta,* y ahora planteamos el problema de su interpretación.

El monólogo está en el texto, «Clarín» sabía perfectamente que era una técnica que él identifica en el estilo de Galdós y en el de Zola o Flaubert, ¿qué sentido le da? ¿qué valor estructurante de la novela o qué valor semántico le atribuye? Si fuese el monólogo una técnica para generar «realismo», como hemos visto que se ha interpretado por algún crítico, se alinearía como uno de tantos indicios que tratan de hacer de la novela un género mimético. Pero no parece que ése sea el sentido fundamental, ni mucho menos el único que pueda tener el monólogo interior.

Por los análisis que hemos realizado sobre textos parece que puede afirmarse que el monólogo interior es una forma que se ha semiotizado en el relato, es decir, que ha adquirido un significado válido en los límites de la obra donde se usa. Si se acepta la lectura que proponemos para *La Regenta* como «ejercicio de libertad», el uso del monólogo interior era inevitable, era una exigencia intrínseca del relato. En una novela de «responsabilidades», no de hechos, es necesario pasar y repasar las conductas, es necesario revisarlas desde ángulos y esquemas diversos, y el juicio no consigue nitidez con facilidad, los pen-

samientos íntimos se presentan en forma confusa y sin embargo condicionan las conductas; restos afectivos del pasado pueden ser decisivos a la hora de actuar. De toda esta nebulosa interior puede dar testimonio el monólogo interior.

La conciencia, según Bergson, significa memoria, mientras que la inconsciencia es la conciencia que no conserva nada de su pasado, que se olvida de sí misma, que siempre está empezando. La conciencia significa también anticipación y, por consiguiente, posibilidad de elección. La inconsciencia es necesidad, la conciencia es libertad. Si *La Regenta* se limitase a copiar la realidad (convencionalmente así hace la novela realista), las anécdotas entrarían en ella como testimonio de una vida que ha ido pasando inexorablemente, como se cuenta. Porque la realidad no admite alteraciones y es inexplicable, la novela, por el contrario, intenta encontrar explicaciones a todo y construye un esquema en el que todo está justificado, por eso nos tranquiliza, según nos ha aclarado Forster.

La conciencia presenta las cosas y las conductas con plena libertad: se mueve en el pasado y en el futuro, permite la libre asociación, y no reconoce otros límites que los que voluntariamente el sujeto quiera ponerle, si es que puede. La vida real *es*, no significa; la vida desde la conciencia tiene un significado y admite consideraciones diversas desde varios ángulos.

Ana pasa los años intentando controlar sus inclinaciones y poner límite a sus imaginaciones. Interpreta su situación actual y sus recuerdos mediante analogías y asociaciones que se presentan a su conciencia en forma caótica. Cuando está enferma tiene el sentimiento, más doloroso que el dolor físico, de que no tiene forma: se ve a sí misma como un montón de arena, como algo que se deshace por dentro, y que carece de estabilidad. Es una imagen que le resulta terrible porque le niega la forma interior, porque le hace perder el sentido de su propia entidad personal. El proceso interior de Ana es una lucha entre la imaginación que la lleva a idealizar los sentimientos por don Álvaro, y su sentido del pecado, que quiere fijar en algo sensible, como el marido, o el confesor, o los recuerdos, o el aprecio

de sí misma. Como hemos comprobado en el análisis sintáctico, la situación de *Carencia* en que está Ana es total y camina como un héroe trágico en busca de su propia degradación: le falla el marido, le falla el confesor, no tiene recuerdos que merezcan la pena y le falta el sentido de sí misma como algo estable, fuerte, con unos principios, o algo a qué agarrarse. Ana no es nada ni tiene nada. Y no importa que para otros sea algo y tenga una situación incluso privilegiada: en su conciencia no es nada ni tiene nada, de ahí deriva ese sentido trágico que parece envolverla desde el principio y que explica la simpatía que surge en el lector hacia ese personaje.

Ana es perfectamente consciente de esta situación y le dice a don Fermín que quiere empezar de nuevo su educación guiada por él, porque sabe que es incapaz de conducirse por sí sola: no tiene capacidad para señalarse unos límites y seguirlos, le pesa en la conciencia su falta de personalidad; va a la deriva por la vida y otros toman por ella las decisiones que la comprometerán; todos actúan sobre Ana, al menos esa es la impresión que tiene ella, unos lo hacen en forma desinteresada, como Frígilis, otros en forma totalmente interesada como don Fermín y don Alvaro, y cuando ella es la que decide, como en el caso del baile del Casino, se engañará a sí misma atribuyendo la decisión a su marido y el permiso a su confesor.

La tragedia profunda de esta mujer, símbolo de muchas otras en aquella sociedad, estriba en que ella es incapaz de decidir por sí misma (aunque tiene libertad, como hemos afirmado en el análisis sintáctico), porque carece de las condiciones subjetivas para asumir la responsabilidad, que, sin embargo, cae sobre ella. El matrimonio con don Víctor lo deciden Frígilis y Ripamilán; es cierto que Ana se casa con el aragonés libremente y además en una situación en la que puede elegir entre varias opciones, quizá todas malas (quedar soltera, casarse con don Frutos), pero la libertad humana no permite mucho más; el hecho es que en esta complicada situación (complicada en cuanto a la intervención voluntaria y responsable de cada uno de los sujetos), Ana es la única que está obligada a asumir la responsabilidad de ser fiel al marido ante la

sociedad, ante la moral, ante la religión. Los consejos o las acciones de los demás no les exigen responsabilidades.

El mensaje más relevante de *La Regenta* leída desde esa perspectiva que proponemos, como «ejercicio de libertad», puede concretarse en la idea de que cada individuo es responsable de su vida, tanto si actúa directamente, como si consiente que otros decidan por él. El tiempo no vuelve atrás una vez pasado; es necesario reflexionar antes de actuar, y por eso es necesario en una novela de este tipo utilizar el tiempo en presente. Ya lo hemos interpretado así al analizarlo. Pero además Ana tenía que mostrarnos cómo había vivido interiormente las reflexiones, las acciones, el tiempo.

La mejor manera de expresar en el relato esas vivencias es el monólogo interior. Con este recurso expresivo Ana nos comunicará cómo ha vivido sus experiencias y por qué razones ha adoptado unas determinadas actitudes ante sí misma, ante las personas que la rodean y ante los objetos que constituyen su mundo.

El lector comprueba que el ejercicio de la libertad está condicionado (no determinado en la exposición de «Clarín») por las infinitas circunstancias del entorno; comprueba también el lector que Ana nunca actúa engañada, sabe muy bien lo que elige, lo que deja y las responsabilidades y consecuencias que se derivarán de sus actuaciones.

La ironía mayor de la novela estriba precisamente en que las responsabilidades y las consecuencias de las acciones, tanto si las toma Ana como si delega en otros, afectan sólo a su vida; se casa con don Víctor aconsejada por Frígilis y Ripamilán y es ella la que tiene que ser fiel al marido; se deja seducir por don Álvaro, a pesar de que ella se mantenía pasiva y rechazaba la insistencia del galán, pero es ella la que recibe el castigo por el adulterio mientras el tenorio se va de rositas para la capital del reino. Es una forma de ironía que, según me parece, va más allá de un planteamiento irónico del discurso, porque se manifiesta en el desenlace de la historia, es decir, en el esquema sintáctico.

El castigo que Ana recibe en su vida y de la sociedad parece desproporcionado e injusto, porque el relato demuestra que es inmadura como persona y que la libertad para ella es más una carga pesada que una capacidad de elección ante las alternativas escasas que le ofrece el tiempo; Ana no ha sido educada para la libertad y ella lo reconoce así reiteradamente ante don Fermín. La presentación de la acción en presente, la preparación de los hechos que adquiere mucho mayor espacio en la novela que la realización (por ejemplo, la confesión, el baile del Casino, el mismo adulterio...), la reflexión anterior a los hechos y los comentarios posteriores expresados en forma de monólogo interior, etc., son manipulaciones del discurso para comunicar al lector a través de las formas el sentido del mensaje como «ejercicio de libertad» de una persona y en unas circunstancias.

Además el esquema «ley-transgresión-sanción», que acepta la sociedad, y que subyace como presupuesto ideológico en *La Regenta,* es un modelo sobre el que se aducen a lo largo de treinta capítulos de la novela atenuantes que parecen argumentos para fijar con una equidad mayor las responsabilidades de Ana, del marido, del amante, del confesor, de la sociedad, pero que al final son inoperantes, puesto que sólo Ana (y en todo caso don Víctor) es castigada y es responsable oficial de lo que ha pasado. Una lectura metatextual nos advierte que la solución dada al caso en el texto de la novela es injusta y que los comportamientos sociales en casos semejantes pecan de superficiales y crueles. La lógica interna del esquema básico es evidente, lo que resulta incoherente es el esquema como tal en una sociedad como la que lo mantiene y lo aplica.

Desde esta lectura no encontramos una diferencia esencial entre el código ético que da coherencia textual a *La Regenta* y el que puede inducirse de los primeros relatos de nuestra lengua, los *Enxiemplos* de don Juan Manuel. Todas las anécdotas que avalan los dísticos morales con que el Infante corona sus *Enxiemplos* para dar normas de conducta al conde Lucanor, son ejemplos de acción prudente, todos aconsejan prudencia en la actuación, prescindiendo de otras normas que

pueden regir la conducta, como la generosidad, la fantasía, el perdón, etc.

Nos parece trágico que en la cultura occidental el paso de los siglos no haya sido capaz de modificar los cánones de conducta y los consejos que sobre ella puedan darse. Y es que, aparte de la validez moral de ese código, que puede ser discutido desde posiciones éticas diversas, la sociedad actúa de forma caprichosa porque no se atiene a unos principios generales, sean morales o jurídicos, sino a valoraciones de tipo sentimental, como pueden ser la compasión o la envidia, la simpatía o el resentimiento; con el mismo esquema subyacente, lo que en Visitación considera la sociedad vetustense ligereza, es en Ana pecado nefando; lo que carece de importancia y hasta resulta un mérito en la conducta de don Álvaro es imperdonable en Ana, y es que la sociedad de Vetusta superpone al código moral, que acepta en principio como básico, un código de prudencia pragmático en el que todo está permitido, si se hace con discreción, sin escándalo. Paradójicamente resulta entonces que lo punible no son los hechos, sino la forma en que se realizan.

La naturaleza humana impone la libertad, el hombre se ve en la necesidad de ejercerla, pero es preciso actuar con prudencia. Pragmáticamente es necesario aceptar tres puntos: *a*) no se debe declinar la propia capacidad de elección (que unos disfrutan y otros soportan), porque lo que resulta indeclinable es la responsabilidad; *b*) el tiempo presenta alternativas en el presente, pero no vuelve atrás, lo que significa que una elección supone el rechazo de las opciones no elegidas, sin que sea posible volver a considerarlas en las mismas condiciones de concurrencia, con el agravante de que la no elección es ya una elección: el tiempo pasa y consume las posibilidades de libertad de la persona; y *c*) la prudencia lleva a consecuencias tolerables o intolerables.

En el supuesto de que se delegue la libertad, es decir, la posibilidad de elegir, en otro, la responsabilidad sigue inexorable para el sujeto. Puede negarse teóricamente todo canon moral, porque no se reconozcan valores éticos ni positivos ni

naturales; puede rechazarse la responsabilidad social, porque no se acepten las formas de la sociedad, pero es inevitable la proyección de la propia conducta en el propio tiempo, en la vida propia. La linealidad y progresión del tiempo vital impone un esquema inexorable.

La Regenta, y muchas novelas llamadas realistas, resulta un modelo, por vía negativa, de cómo no se debe actuar, de cómo podemos asumir o rechazar la libertad y de cómo estamos inexorablemente sometidos a un tiempo que progresa y no retrocede nunca.

El esquema causal, «transgresión → castigo» (no tenemos el cinismo suficiente, ni siquiera en un plano teórico, para admitir que el esquema causal sea «ley-transgresión-castigo»), se realiza en esta novela plenamente, a pesar de que la anécdota advierte recurrentemente su desproporción y su falta de equidad. El lector comprueba una y otra vez, a lo largo de tres años (frente al mes y poco más de las relaciones adúlteras), la lucha que Ana sostiene, y todo lo que pudieran considerarse atenuantes de su conducta: la actitud irresponsable del marido, la conducta culpable del confesor, la tenacidad del Tenorio, etc., pero nada impedirá ese final de degradación ante sí misma, de castigo social, de miseria y de soledad.

El monólogo interior como técnica expresiva se ha semiotizado en este relato: el narrador se ha situado en el interior de aquellos personajes de cuya libertad depende la progresión de las acciones. Ana reflexiona una y otra vez sobre su pasado, sobre su presente, sobre su futuro (no olvidemos que el desenlace está adelantado por ella misma en el capítulo XVI con todo detalle), es perfectamente consciente de lo que implica cada uno de sus actos y trata de justificarse, o prefiere no darle más vueltas, como en el caso del baile del Casino, o en el más decisivo de su matrimonio, o en el definitivo del adulterio [20].

---

[20] Baquero Goyanes, M., en «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», *Archivum*, II, 1952 (págs. 189-219), en la nota 12, no admite una interpretación determinista «sociedad-Ana» y afirma que «los protagonistas siempre tienen un aire de seres dotados de libre albedrío, a despecho de todos los

El discurso interior es la forma más adecuada para la expresión de un personaje que quiere revisar hasta qué punto es consciente o responsable de su ejercicio o de su renuncia a la libertad. Alguno de los textos que hemos analizado nos lo demuestran con toda evidencia, por ejemplo aquel en que Ana, tras los cristales de su alcoba y viendo a Frígilis trabajar en el jardín, deja fluir su pensamiento y atribuye a su amigo la decisión sobre su matrimonio, y como si el tiempo no hubiera pasado, sigue con la imaginación el otro camino que el tiempo le había proporcionado hacía ocho años: el matrimonio con don Frutos. Era una alternativa que se quedó anulada y que únicamente puede seguirse con la imaginación, porque no hay tiempo simultáneo en la vida del hombre.

El lector admite los presupuestos generales sobre el tiempo, sobre el espacio y sobre los valores éticos que dan coherencia a la novela, como admite también otros *topics*, en el sentido que da a este término U. Eco [21]. Las presuposiciones tópicas dan coherencia a un texto y, según hemos visto, *La Regenta* tiene pleno sentido desde el esquema «ley-transgresión-sanción». Si la interpretásemos como «novela de adulterio», sobraría el texto a partir del capítulo XXVIII; si la interpretásemos como «novela de costumbres», sobraría toda la segunda parte; si la interpretásemos como «novela naturalista», no se explican los dos capítulos finales y tampoco que el seductor no sea don Fermín; si la interpretamos como «ejercicio de libertad» se hace coherente el esquema ético subyacente y el total de los treinta capítulos, en los que se pone de manifiesto el conjunto de circunstancias que condicionaron su conducta, pero que siempre dejaron a salvo la libertad de la protagonista (para ejercerla o para delegarla) y, por tanto, en forma causal (no afirmamos si justa o injustamente) conducen a ese desastroso final.

Hay muchos argumentos que directa o indirectamente avalan esta interpretación que proponemos: los dos capítulos fina-

determinismos imaginables». El uso de la libertad está fuera de duda, el que la usen para bien es otra cosa.

[21] Vid. Eco, U., *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 128.

les cobran sentido pleno también porque se integran en el conjunto del proceso de ejercicio de la libertad en todas las fases de la vida de Ana: soltera, casada, adúltera, viuda. En ninguno de esos estados es Ana feliz, en todos muestra su inmadurez, su falta de personalidad ética firme y su falta de principios que justifiquen su conducta: se casa para salir de la miseria, una vez casada no se encuentra a sí misma y confía primero en don Fermín, luego en don Álvaro, y cuando se queda viuda, se le ocurre volver a la catedral a buscar a don Fermín.

Desde el esquema «ley-transgresión-castigo» parece indudable que don Álvaro tendría que resultar también castigado, pero, contrastando frontalmente con Ana, el tenorio es un personaje plano que actúa como corresponde a su papel de sujeto irresponsable, y esto lo manifiesta recurrentemente en el discurso, liberándose de todo código moral hasta el punto de que identifica cultura con su éxito: «el presidente del Casino apreciaba el progreso de la cultura por la lentitud o rapidez en esta clase de asuntos. Vetusta era un pueblo primitivo» (176), y París, por ejemplo, era un pueblo mucho más culto porque allí las mujeres cedían rápidamente a las solicitudes de los tenorios. Con estos tópicos está claro que el discurso sobre este personaje no puede hacerse con monólogo interior, porque sencillamente no descubrirá nada. A don Álvaro le interesa la acción, el éxito, y jamás se planteará dudas sobre si es lícito o ilícito lo que pretende, o si será noble o innoble su conducta.

El monólogo interior rinde su máximo servicio cuando se utiliza como expresión de un personaje que piensa, que siente, que duda, que contrasta razón y pasión, lo que es y lo que pudo ser, como hemos visto que hace Ana Ozores, pero es inútil en personajes planos, reducidos a la mera función sintáctica, como Mesía.

No es de extrañar que «Clarín», que conocía perfectamente el alcance y la función de este recurso, utilice el monólogo interior para los dos personajes centrales: Ana y el Magistral, y sólo muy de cuando en cuando para don Víctor o para los demás.

LA DISTANCIA DEL LENGUAJE NARRADOR / PERSONAJE

No vamos a referirnos al uso que los personajes hacen del lenguaje en el sentido de que sea el que les corresponde por su cultura, por su posición social, o por su origen. Esto sería un estudio sociolingüístico de la novela. Tampoco haremos un análisis del lenguaje por estratos sociales, estudiando los términos cultos y los vulgares como signos del personaje. Simplemente trataremos de ver la relación de identificación o de rechazo del narrador con las formas lingüísticas que pone en boca de sus personajes, y esto desde un punto de vista semiológico, es decir como indicio de distanciamiento psíquico o ideológico y como síntoma de simpatía o antipatía hacia el modo de ser de los personajes.

Aparte de algunos pasajes escasos en que «Clarín» recoge formas del habla popular, siempre en cuadros de género circunstanciales, como el diálogo de los campaneros al comienzo de la obra, o el juego de los niños en El Espolón (cap. XIV), en el resto de la novela los personajes utilizan un lenguaje que en general está de acuerdo con su carácter y su función en la novela [22].

Tanto en el caso de que los personajes usen el lenguaje en forma directa o comentado, como en el caso de que hable el narrador, el lenguaje del discurso fluye sin crítica, sin comentarios metalingüísticos o morales, o de otro tipo. Sin embargo, de la misma manera que el autor manifiesta una distancia psíquica por medio de la ironía, o mediante algún comentario acerca de las actitudes morales o racionales, en algunas ocasiones el narrador utiliza un metalenguaje con el que califica o

---

22 En su estudio sobre Galdós (ya citado) afirma «Clarín» que «si en toda clase de escritos la falta de naturalidad y sencillez es deplorable, como en ningún otro género lo es en la novela. Pero en ésta, además se exige que cada personaje emplee el lenguaje y el estilo propios de su estado y carácter, regla que muy pocas veces han atendido nuestros modernos novelistas» (pág. 108).

rechaza un término concreto que pone en boca de un personaje y advierte que él, narrador, nada tiene que ver con tal término, que es cursi, grosero, demasiado pretencioso, o vulgar, y atribuye inmediatamente la paternidad a quien corresponda.

En general ocurre esto con dos tipos de personajes: unos los que le resultan antipáticos al narrador, como las tías de Ana y don Álvaro (no tanto don Fermín), y otros los que son pintorescos y dan una nota de color o de descanso a la narración, como algún periodista que se entusiasma con frases hechas, algún menestral que utiliza formas cultas, o algún pedante de profesión que no lo advierte.

Uno de estos personajes, vistos sin saña, como tipos pintorescos es el cocinero de los marqueses de Vegallana, que se precia de culto porque lee mucho y se valora mucho: «si la marquesa le hubiese exigido algo contrario a sus convicciones de artista no hubiese conseguido más que su dimisión. Era su lenguaje. Leía muchos periódicos antes de convertirlos en cucuruchos» (199). La dignidad del oficio y la información de los periódicos hacían que Pedro estuviese pertrechado de metáforas y frases altisonantes, y las usase con naturalidad; de Obdulia decía que tenía «labios de rubí», y el narrador se apresura a declarar que tal metáfora no le corresponde a él, sino que «el rubí es del cocinero» (200); es una metáfora demasiado manida y el narrador tiene también el sentido de la dignidad del cargo; Pedro opina que «la cocina y la mujer son términos antitéticos, palabras que había aprendido en sus cucuruchos de papel impreso» (200). Conviene que cada palo aguante su vela y la del cocinero, que procede de los periódicos, no tiene nada que ver con el lenguaje del narrador.

Directamente de los papeles impresos, y sin intermediarios cocineros, se introducen en el discurso numerosos términos utilizados por el periódico de Vetusta, *El Lábaro*, que nos informa de cómo viven las «bellas vetustenses» (230), o cómo el pueblo asistía a una novena «lleno de unción» (231), y muchos otros detalles de vida cotidiana, todos ellos en expresión muy presentable para lectores con ribetes de cultos, como eran, sin duda, los habitantes de Vetusta.

También Bermúdez, el sabio arqueólogo bien hablado, tiene su lugar en esta feria de vanidades lingüísticas: las señoras salen de compras en «el paseo de la noche, que viene a ser subrepticio, a lo menos así lo llamaba don Saturno» (230). También nos informa el narrador de que «un año se hizo una espléndida novena a la cual acudió toda Vetusta edificada, como decía Bermúdez» (148).

Esta actitud del narrador ante el lenguaje de sus personajes responde a una visión irónica, o simplemente lúdica, ante unos tipos pintorescos que quedan caracterizados frente a otros en el retablo vetustense. En otros pasajes, el distanciamiento lingüístico tiene otras motivaciones más complejas.

El narrador no se preocupa de disimular la antipatía que le produce el personaje don Álvaro y además de referirse a él con imágenes degradantes (una máquina eléctrica que echa chispas y tiene conciencia de ello; un gallo gastado; un pavo real disecado, etc.), continuamente califica sus ideas y los términos de su lenguaje como «groseros», «impropios», etc. El rechazo del personaje, como Sujeto de Seducción, se hace más evidente por el rechazo recurrente de su lenguaje. Hemos recogido ya la mayor parte de los juicios que el narrador manifiesta sobre su personaje, al estudiarlo como unidad sintáctica en la primera parte, aquí sólo incluimos, como ejemplo del rechazo lingüístico, algunos pasajes como aquél en que habla de Ana y de su conciencia, de «los escrúpulos místicos, como se decía don Álvaro con frase tan impropia como horriblemente grosera» (820), o este otro en que el tenorio confía en seducir a Ana en un momento de debilidad, en «el momento crítico... al cual momento groseramente llamaba él para sus adentros el cuarto de hora» (439). Se ve que a «Clarín» no le hace gracia la figura de don Juan y menos aún la de este tenorio provinciano y de similor (como diría don Fermín), y no disimula su antipatía y su censura. Don Álvaro tiene un vocabulario para su uso interno (nunca hace estas afirmaciones groseras ante sus amigos, ni siquiera ante los más íntimos), pero allí se sitúa el narrador para descubrir hasta dónde llega su grosería, su falta de sentido moral y de escrúpulos.

Este lenguaje utilizado por don Álvaro, y censurado por el narrador, es signo del modo de ser burdo y canalla del personaje, cuya apariencia era reputada de bella y elegante por la sociedad. El narrador, como en el caso de don Fermín, está condicionado, por la función del personaje, a presentarlo como seductor, bello y elegante, porque no sería lógico (al menos para la mentalidad decimonónica) que la protagonista se enamorase de un galán feo y mal vestido. El narrador no puede, pues, presentarlo a no ser como galán, pero se venga descubriendo la forma grosera de pensar del dandy. No obstante, la actitud del narrador no es lúdica o irónica como en el caso anterior, su censura es signo que remite no sólo a la forma de hablar, sino también a la forma de ser y de actuar de ese grosero y antipático personaje.

Tanta o más antipatía siente el narrador por las tías de Ana, y hasta resulta inexplicable tanto ensañamiento con esas pobres mujeres a las que la vida y la educación castigó duramente y las convirtió en solteronas viejas, amargadas y maliciosas, pero que no tienen en la novela un papel funcionalmente destacado. El narrador las considera unas brujas, pero le parece poco la imagen de una bruja para cada una de ellas y las presenta como un aquelarre. Las connotaciones negativas de la descripción y de las imágenes que utiliza en dos o tres ocasiones, se intensifican con el rechazo expreso del habla que utilizan, porque las dos viejas «no hablaban a solas como delante de los señores de la clase; no eran prudentes, no eran comedidas, no rebuscaban las frases, doña Anuncia decía palabras que la hubieran escandalizado en labios ajenos», y la otra se expresa también groseramente: «los chicos innobles, que pudiera decirse, no eran grandes proporciones; pero aunque se quisiera apencar —apencar decía doña Águeda en el seno de la confianza— con algún abogadote...».

Otras veces no es la confianza de la conversación privada la que permite a las solteronas esas prevaricaciones idiomáticas —que subraya de diversos modos el narrador—, sino las lecturas en que abrevan. Doña Anuncia había leído en su juventud y seguía leyendo encantada en su vejez, *La Etelvina*, un folletón

que le despertaba la imaginación y la surtía de palabras y de metáforas para su habla rebuscada: «si alguno se propasase... tomándolo en serio y obsequiándote (palabra de la juventud de doña Anuncia...)» (119); «ha llegado un momento que puede ser decisivo en tu existencia. (Era el estilo de *La Etelvina*)» (131). El narrador rechaza expresamente esas formas de hablar, ridiculizándolas y poniendo interés en que no parezcan suyas.

En resumen, los periódicos y las novelas al uso ofrecían a la sociedad decimonónica modos de hablar finos y elegantes, sobre todo a los cocineros y a las viejas señoritas que mantienen el fuego sagrado del bien decir. Los otros personajes de *La Regenta* utiliza un lenguaje que sirve de signo caracterizador y los presenta como groseros (don Álvaro), o como ambiguos (Ana y don Fermín), o como literatos (don Víctor)[23], etc. El narrador utiliza los términos del lenguaje como signos literarios, entre otros, para denotar los rasgos del carácter o de las conductas de los personajes, o simplemente para distanciarse irónicamente de ellos, o juzgarlos con severidad.

Es indudable que mediante este uso de los signos el narrador se hace presente en la novela: no permanece siempre en el plano del Sujeto Primero de la enunciación, sino que asoma en el discurso mediante juicios metalingüísticos. El valor que puede tener esta actitud es paralelo al que hemos advertido al explicar la posición del narrador respecto de los índices personales, o en el habla interior o exterior de los personajes.

Hay otro aspecto del lenguaje del discurso novelesco cuyo análisis remite también a la distancia psíquica que el autor adopta ante sus personajes. Me refiero al llamado en la teoría lingüística «estilo directo» / «estilo indirecto», y que nos interesa en la expresión novelesca no en sus valores lingüísticos, sino en cuanto se ha semiotizado para indicar actitudes del narrador ante sus personajes.

Hemos hablado de la posibilidad de reproducir palabras y pensamientos, es decir, de situarse fuera o dentro del perso-

---

23 «En el lenguaje era algo declamador y altisonante. Este vicio lo debía a los muchos versos de Lope y Calderón que sabía de memoria» (129).

naje (lo que dice / lo que piensa). Pero, aparte de la posición física que ocupe el narrador en relación al personaje (fuera / dentro), debe ocupar otra posición respecto a las relaciones del lenguaje de uno y otro. El personaje piensa o habla y el narrador nos presenta el habla o el discurso directamente, o convirtiéndolo en lenguaje propio.

En la narración de palabras o de pensamientos (no de acciones) quedan implicados dos hablantes: el personaje y el narrador. Cada uno de ellos tiene una forma de expresarse y las relaciones que el narrador establece entre uno y otro lenguaje están en función de sentidos diversos. Suelen diferenciarse tres modos principales en esta relación:

a) El narrador no aparece en la expresión, se aparta a una situación de latencia en el proceso de la comunicación, y el texto reproduce lo que dice o piensa el personaje. Es el llamado «estilo directo», que tiene, como es lógico, carácter mimético, puesto que reproduce exactamente las palabras (orales o pensadas).

b) El narrador reproduce en su propio lenguaje lo que ha dicho o pensado el personaje, subordinándolo formalmente a su propia expresión. Se realiza así el llamado «estilo indirecto», que exige una relación de subordinación de un discurso a otro por medio de los signos lingüísticos de la subordinación.

c) El narrador reproduce también en su propio lenguaje lo que ha dicho o pensado el personaje, pero no utiliza en el texto los signos de subordinación gramatical, de modo que, a pesar de haber dos discursos, como en el caso *b*), se han suprimido las distancias entre ambos, dando lugar al llamado «estilo indirecto libre».

Estas tres formas se refieren a la lengua del discurso y concretamente a la relación que se establece entre la expresión lingüística del personaje y la del narrador, pero están en una conexión directa con otros aspectos de la narración: la presentación escénica exige estilo directo (y tiempo presente), el uso de signos no-lingüísticos para caracterizar a los personajes suele llevar al estilo indirecto, etc. Las conexiones formales son frecuentes entre los variados aspectos de la novela y resulta, a

veces, artificioso separarlos, pero suele resultar útil para el análisis de los diferentes contenidos posibles.

Es poco frecuente en la novela el uso de uno de esos estilos y lo más habitual es su mezcla. El estilo directo para frases cortas o discursos largos suele ir acompañado de informes que el narrador da sobre formas paralingüísticas, o cinésicas, o sobre el lugar y tiempo de la elocución. El narrador suele aparecer siempre en los llamados «verbos introductorios» [24], que pueden limitarse a aclarar quién habla en cada momento (verbos de lengua), o pueden señalar algún tipo de participación del narrador en el discurso del personaje, al interpretar formas o actitudes (tartamudear, informar, declamar, jurar...).

«Clarín» suele reproducir pensamientos o palabras, como ya hemos comprobado, en estilo directo, indirecto o indirecto libre; pasa del exterior al interior del personaje y reproduce palabras y pensamientos. En cada caso los signos lingüísticos (admiraciones, interrogaciones, el sistema de particulares egocéntricos, el sistema deíctico, incluso los indicios del llamado «sistema lectal» que remiten al idiolecto de cada uno de los personajes, como hemos visto) actúan como signos literarios que expresan relaciones entre las unidades del texto: entre los personajes, o entre éstos y el narrador, por ejemplo.

En una página de *La Regenta* podemos identificar, por medio de tales indicios lingüísticos, el discurso interior, el discurso exterior, las diferentes formas de estilo directo o indirecto y gran cantidad de variantes intermedias. Para conseguir una mayor claridad expositiva, los pensamientos de los personajes suelen aparecer entre comillas, tanto los transcritos en estilo directo, como los que han sido remodelados por el narrador en su lenguaje y convertidos en estilo indirecto. Tomamos un ejemplo de la página 242, al final. Se cuenta lo que Ana hace (narración propiamente dicha), luego lo que piensa y se aplica el estilo indirecto en alternancia con el directo:

---

[24] Vid. Rojas, M., «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», en *Dispositio*, V-VI, 15-16, 1980-81, págs. 19-55.

Ana oía ruidos confusos de la ciudad, con resonancias prolongadas, melancólicas; gritos, fragmentos de canciones lejanas, todo desvanecido en el aire (...), sintió en los ojos un polvo de claridad argentina (...); las lágrimas refractaban así los rayos de la luna.

¿Por qué lloraba? ¿A qué venía aquello? También ella era bien necia. Tenía miedo de esos enternecimientos que no servían para nada.

La luna la miraba a ella con un solo ojo, metido en el abismo; los eucaliptos de Frígilis, inclinando leve y majestuosamente sus copas, se acercaban unos a otros cuchicheando, como diciéndose discretamente lo que pensaban de aquella loca, de aquella mujer sin madre, sin hijos, sin amor, que había jurado fidelidad eterna a un hombre que prefería un buen macho de perdiz a todas las caricias conyugales.

Aquel Frígilis, el de los eucaliptos, había tenido la culpa. Se lo había metido por los ojos. Y hacía ocho años y todavía pensaba en esta mala pasada de Frígilis, como si fuera una injuria de la víspera. ¿Y si se hubiera casado con don Frutos Redondo? (...).

¡Qué miserable soy en estas horas de desaliento! ¡Qué infamias estoy pensando!...

Puede comprobarse que los pensamientos de Ana, lo mismo que sus palabras, tanto en estilo directo («¡Qué miserable soy...»), como en estilo indirecto («¿Por qué lloraba?...») van entre comillas para que se distingan bien de las palabras del narrador («la luna la miraba a ella...»), por cuyo contenido bien pudieran atribuirse también a Ana, que reflexiona sobre su entorno inmediato y sobre su marido.

El uso alternado del lenguaje interior y exterior, de estilo directo e indirecto, de lenguaje del narrador y del personaje, da al discurso de la novela una gran fluidez, pero, sobre todo, y desde una consideración semiológica, es signo de las actitudes diversas del narrador ante sus personajes y le permite en cada caso ponerse en la perspectiva más favorable para quitarles la máscara y llegar a su verdadero modo de ser.

La distancia lingüística, en sus diversas formas, se convierte en signo de la distancia psíquica entre el autor y el personaje y debe interpretarse en coherencia con el sentido que adquiere

en cada uso, según corresponde a los signos literarios, cuya validez, como sabemos, no transciende los límites de la obra en que están incluidos.

SISTEMAS SÉMICOS NO-LINGÜÍSTICOS

Forster afirma que el propósito fundamental del novelista consiste en presentar la vida, que en sí misma es caótica e incomprensible, como una historia ordenada e inteligible. El gusto de leer novela procede de la tranquilidad que da al ánimo su lectura. Para conseguir una historia «tranquilizadora», el novelista organiza en un conjunto coherente y cerrado lo que en la realidad se presenta en forma diversificada y abierta.

Ahora bien, esto, que puede admitirse al menos para un cierto tipo de novela, no exige al novelista atenerse a una exposición lógica y estructurada en un orden temporal, o causal, o espacial, o de otro modo. Ni las acciones, ni los personajes, ni el tiempo, o el espacio, se atienen en la novela a un orden rígido, o a una tipología estática. Por lo general el novelista no dibuja con rasgos nítidos, unívocos, a sus personajes, ni presenta en forma clara los perfiles de las acciones, sino que ofrece datos, en forma discontinua, sobre sus personajes, sobre sus acciones y sobre las relaciones espacio-temporales. El lector recibe una información fragmentada y, a veces, incluso de apariencia contradictoria, por ejemplo, sobre Ana Ozores opina don Custodio que es «digna, virtuosa y hermosísima», mientras que doña Paula dice que es «una mala pécora, hipócrita y astuta»; el lector tiene que poner orden en los datos y construir la historia dándoles una interpretación coherente en una lectura.

La información más destacada y los datos más relevantes suelen repetirse o subrayarse de algún modo, a fin de que no pasen desapercibidos; las repeticiones, no obstante, no suelen hacerse en forma directa, es decir, con los mismos signos lingüísticos en diferentes pasajes del discurso, sino que suelen hacerse mediante signos pertenecientes a sistemas sémicos no-lingüísticos, o mediante relaciones que se semiotizan en el texto,

como hemos visto con los usos del lenguaje interior/exterior, o el estilo directo/indirecto, etc.

En general, podemos decir que la novela hasta el realismo procura que todos los datos e informes, expresados con el sistema sémico que sea, sean coherentes entre sí, de modo que todos se integren en el mismo sentido y éste sea percibido con claridad por el lector. La novela posterior al realismo tiende a rechazar las presentaciones «terminadas», del personaje y del mundo, y, en ocasiones, sitúa en contraste los diferentes sistemas de signos que utiliza, a fin de que el lector se vea obligado a participar en la novela. El mundo que reflejan estas novelas no está ni mínimamente ordenado, es ininteligible, caótico, incoherente, y la novela pretende reflejarlo o sentirlo como es, renunciando a ofrecérselo ordenado a los lectores y procurando incluir los estímulos necesarios para que el lector se sienta interesado él mismo en penetrar en la lógica de las relaciones.

La novela realista suele utilizar las recurrencias sémicas para intensificar el mensaje, o subrayar la figura de un personaje situándolo en una relación de analogía metonímica o metafórica con el ambiente, los gestos, las distancias, los objetos, el tono de voz, el ritmo de su habla, etc. Las descripciones de muebles y objetos en general, las aclaraciones sobre gestos y movimientos, se han interpretado casi siempre como signos generadores de realismo, o como reflejo de la realidad en su aspecto fenoménico, pero pueden interpretarse también como signos que intensifican el mensaje verbal, por medio de recurrencias y contrastes.

El narrador de *La Regenta* describe los gestos y los movimientos de sus personajes, su tono de voz, el ambiente en que se mueven, y da testimonio de todo, como un observador que mirase atentamente una realidad presente, en la que todo es signo que denota o connota formas de ser, de conducirse o de relacionarse. Generalmente el aspecto del personaje, el tono de voz, o el ritmo a que habla, los gestos que realiza en cada escena, son signos acústicos o visuales que tienen un significado y que, en conjunto, dan sentido al personaje. Las escenas en las que intervienen dos o más personajes en una conversación

representan la situación ideal por su complejidad para desarrollar los signos que Poyatos denomina la Triple Estructura Básica de la comunicación humana: lenguaje, paralenguaje y cinésica, y en la cual se pone de manifiesto, por vías diversas, el personaje en todas sus dimensiones [25].

El narrador suele presentar escénicamente el encuentro y las conversaciones de varios personajes, o las reflexiones de uno sólo y atender a los signos que contribuyen a transmitir la historia. Quizá conviene recordar que el tratamiento de los signos no-lingüísticos no puede ser el mismo en el género novelesco y en el género dramático. Mientras en aquél todos los sistemas sémicos deben traducirse al lingüístico, en el escenario tienen validez directa los signos no-lingüísticos.

Barthes no reconoce autonomía a los sistemas sémicos no-lingüísticos, aunque admite la existencia de signos no-lingüísticos [26]. Por lo que se refiere a la novela es evidente que ocurre así; por lo que atañe a la representación, no parece tan clara la falta de autonomía de signos mímicos, objetos, movimientos, etc.

La crítica sociológica suele interpretar los signos por relación a la clase social, a la nacionalidad o a la cultura que corresponde a una persona que tenga el estatus social del personaje en la organización de la sociedad que copia el relato, de manera que una forma de hablar poco académica corresponde a un personaje de baja extracción social, y un gesto y tono bruscos corresponden a personajes no muy refinados.

Vamos a interpretar todos los signos de sistemas no-lingüísticos desde una perspectiva semiológica, en correspondencia con su función y significado y en cuanto se integran semánticamente en la función que desempeña el personaje al que corresponden tales signos. Los personajes son unidades literarias y,

---

[25] Vid. Poyatos, F., «Ampliación interdisciplinar de los estudios hispánicos: temas y perspectivas», en *Hispania*, 61, 2, 1978, págs. 254-269.

[26] Cfr. Barthes, R., «Objetos, imágenes, comportamientos, pueden, en efecto, significar, y significar ampliamente, pero nunca de un modo autónomo: todo sistema semiológico tiene que ver con el lenguaje», en *Elementos de semiología*, Madrid, Ed. A. Corazón, 1970, pág. 16.

según hemos visto en la sintaxis, participan, en realidad componen, el cuadro de funciones como sujetos, objetos, oponentes, ayudantes, etc., y se enriquecen en el discurso como centro de las referencias de todo tipo de signos. Por ejemplo, Visitación es funcionalmente Ayudante del Seductor en la historia de *La Regenta;* desempeña un papel muy secundario porque se mueve y actúa por los objetivos de otro personaje; a la vez que actúa como ayudante respecto a don Álvaro, está en una relación de oposición funcional respecto a Ana, a don Fermín y don Víctor. En el discurso Visitación ríe, grita, hace gestos, se mueve, y se manifiesta con signos que nos transmite el narrador puntual y minuciosamente, y que el lector interpreta por relación a su papel de ayudante: su risa es falsa, su elegancia es falsa y su amor por Ana es también falso. No sería lógico y no resultaría coherente que un personaje situado en la órbita de don Álvaro fuese serio, consistente, cabal, mientras se presta a funciones de celestina y de corruptora. Visitación está amargada y pretende el mal de Ana por despecho, por falta de estima de sí misma. El lector coloca los signos externos de Visita en una relación funcional que resulta clara para él. Por el contrario, los personajes que conviven en la novela con Visita, por ejemplo, Ana y don Víctor, no pueden interpretar adecuadamente los signos porque desconocen la función que desempeña en el conjunto de la historia: viven cara a cara, día a día, y el mundo y sus relaciones son caóticas, no se dejan entender. En este sentido tiene pleno acierto la observación de Forster con la que iniciábamos este apartado.

Ya hemos comprobado algo de esta técnica al hacer el análisis sintáctico de los personajes y comprobar que las descripciones físicas tenían valor fisonómico, y también al estudiar los espacios e interpretarlos en relación metonímica o metafórica con el personaje que los habita. Ahora vamos a comprobar cómo los signos de sistemas no-lingüísticos (cinésicos, proxémicos, paralingüísticos, objetuales) están en la novela en una relación de paralelismo semántico con la función de los personajes y son, por tanto, sémicamente recurrentes y contribuyen a fijar una lectura coherente al integrarse en un conjunto or-

denado e inteligible para el lector: el mundo de la historia y de los personajes.

El sentido de los diálogos, convencionalmente miméticos porque repiten lo dicho en las escenas, se complementa con las descripciones que el narrador hace —desde ángulos psíquicos muy diversos— de la apariencia física de los personajes y sus alteraciones mientras hablan: si palidecen o se ruborizan, si miran tranquilos o con temor, si están eufóricos o distraídos, etcétera. Todos estos detalles observados dan sentido al diálogo con la misma eficacia que las afirmaciones de un narrador omnisciente, y además cumplen la función que consideramos paralela a la que en la sintaxis cumplía el uso del tiempo presente: dan a la historia una dimensión «dramática», ya que muchos de los signos no-lingüísticos son de tipo visual.

El procedimiento se utiliza también con otro fin, en la distribución de los enunciados. Los narrativos alternan con los descriptivos, que remansan la acción y aclaran los presupuestos contextuales situacionales, que son necesarios para comprender el sentido de la anécdota. Es lo mismo que ocurre en el drama con el texto primero y el texto secundario o acotaciones.

Se ha dicho (Barthes y, en general, toda la crítica semiótica de teatro) que la representación escénica es una «sinfonía informacional» y el teatro «un espesor de signos». El espectador recibe simultáneamente signos de varios sistemas sémicos: oye los signos acústicos (palabra y música) y capta los signos visuales del escenario (luces, objetos...). En la novela no es posible la simultaneidad, al menos en la misma forma que en la representación dramática, porque la comunicación se hace sólo con palabras, y, por tanto, linealmente, y la única forma de percepción es la lectura. Sin embargo, la comunicación lineal que impone el lenguaje se atenúa mediante algunos procedimientos que la novela moderna ha explotado ampliamente.

«Clarín» es un verdadero maestro para superar la servidumbre que impone el lenguaje al narrador. Con frecuencia la narración diegética alterna con la presentación escénica, el tiempo presente alterna con el tiempo pasado, los hechos alternan con explicaciones y aclaraciones, y los pasos del exterior al interior,

del estilo directo al indirecto son continuos. La sensación de movimiento en un presente continuado es un efecto que deriva directamente de esas alternancias y dan a *La Regenta* un sentido dramático que incide sobre el contenido dramático en sí mismo, por su anécdota trágica.

Los enunciados narrativos adquieren su pleno sentido en el contexto literario, que aclara los antecedentes y excede el espacio inmediato de la escena. Por ejemplo, en el primer capítulo de *La Regenta* entendemos la actitud de dominio (de gula, dice el narrador) que adopta don Fermín ante la ciudad; entendemos que se recree viéndola con su catalejo, cuando el narrador omnisciente nos explica la niñez y aspiraciones del canónigo. El lector, situado en el presente escénico, no llegaría a comprenderlo plenamente, y por ello se recuerda el pasado. La alternancia presente/pasado hace que la linealidad del mensaje verbal se aminore, porque para el lector todo se hace presente, todo resulta eficaz para entender el presente: el pasado explica la escena actual y ésta ha sido posible por la forma concreta en que se vive el pasado, que no es letra muerta, sino viva.

Otra forma de superar la linealidad consiste en fijar una imagen presente, dejarla en suspenso y penetrar en otros espacios o en otros tiempos, que darán razón de los sentimientos, o simplemente de la situación presente. Por ejemplo, cuando Ana y su doncella vuelven del paseo a la fuente de Mary-Pepa y encuentran a Paquito y a don Álvaro, se miran y quedan parados, como fotografía fija, a la espera de que el narrador intercale las explicaciones necesarias sobre el paseo de la calle del Comercio, sobre las impresiones de Ana al cruzarse con la gente, sobre la confianza que don Álvaro tiene en su físico. Todas esas explicaciones son necesarias para comprender lo que sucede en la escena vivida en presente. Como el vizcaíno que queda con la espada en alto, con la narración detenida, Ana y don Álvaro quedan fijos, mirándose, mientras el narrador explica todo lo necesario para entender sus actitudes cuando dialogan camino del caserón de los Ozores en aquella tarde. El lector recibe linealmente el mensaje, pero la escena actualiza, haciéndolos simultáneos, todos los informes necesarios para

entenderla. Las alternancias de tiempos y espacios presentes y alejados, se han semiotizado en el relato y pasan a significar simultaneidad temporal y espacial, constituyéndose así en un sistema semiótico narrativo, válido en los límites de cada novela. No se dice directamente que el mensaje es global, que dos momentos están en una relación de causa a efecto, o que hay una relación lógica entre dos actitudes, pero la distribución de tiempos, espacios y explicaciones en torno a una escena que transcurre ante nuestros ojos, tiene ese significado, y, por tanto, es un signo narrativo.

La presentación escénica es frecuente en la novela moderna, porque se considera —quizá tópicamente— que la forma más adecuada para transmitir una historia es mostrarla, no narrarla; de este modo la novela dará la impresión de que se presenta sola, espontáneamente, sin intermediarios que mistifiquen el mensaje.

A esta interpretación que nos proporciona la crítica inglesa sobre la frecuencia de la presentación escénica en la novela actual, es preciso añadir otra: el acercamiento de la novela a los rasgos que se consideran específicos del teatro. La introducción del estilo directo en la narración, el predominio de la mimesis directa (diálogo) sobre la diégesis, y de la escena sobre el panorama, pueden interpretarse como efectos de la misma causa: el deseo de destacar la importancia de los sistemas semióticos nolingüísticos, que transmiten de una manera directa y sin reflexiones, ya que ningún sistema semiótico, con la excepción del lingüístico, es capaz de volver sobre sí mismo.

Al imponerse esa forma de presentación en la que el narrador actúa no como un creador, sino como un observador, todo lo situacional cobra un inusitado interés en la narración: el lenguaje directo, los objetos, los gestos, la distancia y los valores paralingüísticos, todo son signos que informan sobre actitudes, conductas y relaciones.

Robbe-Grillet ha explicado que los objetos están en la novela no por su ser, sino por el significado que en ella adquieren: la silla vacía significa una ausencia, la mano en el hombro sig-

nifica simpatía [27]. En realidad los objetos en su ser natural carecen de significación, puesto que son objetos, no signos, pero la cultura ha ido acumulando por asociación o por convención, unos significados en todo lo que rodea al hombre, y el lector o el espectador en cuanto ven, en el espacio cerrado de la novela o en el espacio limitado de un escenario, un objeto, inmediatamente tienden a tomarlo por un signo y lo interpretan.

La novela, y a medida que el narrador renuncia a su omnisciencia, se ve obligada a proporcionar signos que insistan en el significado de los enunciados de valor ostensivo. Si el narrador actúa como un observador, tiene que sacar el máximo partido a lo que está en la escena, en el espacio que le resulta asequible, a lo que está en el presente, es decir, a todo lo que ostensivamente pueda identificar.

Los caminos y razones que llevan a la novela moderna a utilizar con profusión estas técnicas frente a las formas tradicionales de narración, son variadas y quizá puedan relacionarse con una crisis de fe en los valores semánticos del lenguaje. «Clarín», sin dejar la posición del narrador omnisciente que le permite dar explicaciones verbales para aclarar con datos del pasado, o de espacios no presentes, la escena que transcurre ante la mirada del lector, se adelanta a las técnicas objetivas actuales y está atento a los signos no-lingüísticos de la escena. Creo que la razón de este modo de presentar la historia es la misma que hemos destacado en otros puntos: intenta presentar las vivencias de Ana en una forma dramatizada, es decir, desde la previa posibilidad de elección. El contar desde el desenlace, ya lo hemos mantenido en la sintaxis, implica aceptar la irreversibilidad de los hechos y responde, aunque sea de modo indirecto, a una actitud fatalista por parte del narrador; presentar las acciones como posibles, con alternativas, e ir realizándolas por el ejercicio de la voluntad, implica una actitud dramática, puesto que obliga a elegir entre dos, o más, opciones.

---

[27] Vid. Robbe-Grillet, A., *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973, 2.ª ed., págs. 27-28.

«Clarín» presenta la historia de Ana a un lector que se ve incluido en el drama porque sigue la acción *in fieri*, con la plena consciencia de que una decisión llevará a un determinado desenlace. De aquí su valor dramático: lo que es inevitable no es dramático, es fatal; y lo que puede ser o no ser, eso es lo dramático. El drama de *Hamlet* se prolonga mientras duda entre ser o no ser vengador de su padre, en el momento en que realiza la venganza acaba la tensión dramática.

La Regenta puede considerarse como un relato situado en la transición de las formas «narrativas» a las «presentativas»: alterna la diégesis en los capítulos sobre el pasado, con la mimesis directa en los diálogos de las escenas. Ahora bien, las razones por las que se da preferencia a una técnica sobre otra, no se aclaran remitiéndolas al estilo, sino que tiene un significado, y en el caso de «Clarín» hay que buscarlo en el deseo de presentar dramáticamente la acción para que se perciba el mensaje como «un ejercicio de libertad». Es la conclusión a que nos lleva el análisis de las unidades sintácticas, y es también la explicación que nos sugiere el análisis de los aspectos semánticos, y concretamente el análisis de los procedimientos por los que se utilizan sistemas semióticos no-lingüísticos.

Son frecuentes en *La Regenta* las escenas que tienen una decidida presentación teatral: el texto parece dividido en diálogo y acotaciones. El diálogo es totalmente dramático y discurre sin que el narrador asome para hacer la presentación de quién habla en cada caso. El texto está perfectamente preparado para la representación. Las acotaciones no van seguidas, alternan con el diálogo, y además, en el mismo diálogo —como ocurre en el texto dramático— hay indicaciones sobre gestos y movimientos de los personajes, o sobre elementos paralingüísticos.

El narrador, que da cuenta de todos los gestos y los transforma en signos, porque adquieren significado al destacarlos, consigue que el lector reciba información en simultaneidad sobre lo que dicen, lo que hacen, lo que piensan y lo que quieren los personajes y además consigue ofrecer paso a paso las reacciones que experimentan en el tiempo en que está observán-

dolos. Esta simultaneidad no se refiere al tiempo de los hechos, sino al tiempo de la percepción, puesto que mientras dura una escena se mantienen en imagen todos los signos que se acumulan en el texto.

Resulta muy difícil un análisis del lenguaje, del paralenguaje, de la cinésica y la proxémica en forma independiente, porque el significado de todos estos signos no es autónomo y se complementa recíprocamente. Poyatos, en el artículo que hemos citado, y siguiendo a Birdwhistell [28], define la cinésica como «el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base sicomuscular, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, acústica, táctil o cinestésica, que aislados o combinados con las estructuras lingüístico-paralingüísticas y con el contexto situacional, poseen valor comunicativo, sea consciente o inconscientemente». Y diferencia *gestos* (una sonrisa, una mirada, una mueca de repugnancia, una llamada con la mano), *maneras* (al andar, al saludar, al comer) y *posturas* (el modo de sentarse, de estar de pie).

Son muchas las escenas en las que los signos lingüísticos alternan con los paralingüísticos, cinésicos, proxémicos y objetuales de todo tipo y, como afirma Poyatos, no podemos dar un sentido convencional a cada uno de ellos, porque no lo tiene, pero sí advertimos que comunican un contenido que subraya, complementa o repite el de los signos lingüísticos. Vamos a analizar una de estas escenas para ejemplificar las teorías que venimos exponiendo. El capítulo XV, que cierra la primera parte de *La Regenta*, presenta una escena que parece haber sido preparada y estudiada en sus menores detalles por el narrador. Don Fermín llega a su casa después de haber pasado todo el día fuera (es el tercer día del discurso, el día cuatro de octubre, fiesta de San Francisco) y acompaña a su madre a cenar. La escena transcurre en presente y la viven los personajes ante nuestra mirada. Doña Paula ha abierto la puerta a su hijo y lo

---

28 Vid. Birdwhistell, R. L., *Introduction to Kinesics. An Annotated System for Analysis of Body Motion and Gesture*, Washington, Department of State, Foreing Service Institute, 1952.

espera, con el cordón en la mano, al final de la escalera; don Fermín sube los peldaños con los ojos bajos, observado por la figura hierática de la madre. Los dos entran en el comedor. Los gestos, las maneras, las posturas, el ritmo y el tono de la voz, los movimientos y el aspecto de los personajes se observan con detalle, porque tienen valor semiótico y expresan la relación que en aquel momento hay entre la madre y el hijo:

> El Provisor hizo un gesto de paciencia.
>
> Doña Paula se sentó junto a la mesa, de lado, como los cómicos malos en el teatro.
>
> Con un codo apoyado en la mesa, y la cabeza en la mano, De Pas contemplaba a su señora madre, que comía de prisa, distraída, más pálida que solía estar, con los grandes ojos azules, claros y fríos, fijos en un pensamiento que debía de ver ella en el suelo (...).
>
> Pausa solemne. Doña Paula volvió a sentarse, y haciendo alarde de una paciencia que ni la de un santo, dijo con mucha calma, pesando las sílabas...

El diálogo es al principio premioso, las acotaciones ocupan mucho espacio e interrumpen continuamente las frases que con cautela intercambian los personajes, pero una vez que se va aclarando el contexto situacional y se han destacado los elementos significantes que se observan en la escena, el diálogo se precipita a lo largo de tres páginas, sin interrupciones. Madre e hijo, una vez que el narrador ha observado y nos ha dicho cómo se sientan, cómo se miran, cómo gesticulan, cómo dan pruebas de enfado o de preocupación, hablan sin que el narrador intervenga, porque el diálogo es autosuficiente, hasta que, por fin, cambiando la presentación escénica por la panorámica, el narrador hace un resumen en el que juzga la escena y aclara: «la tempestad se había deshecho en lluvia de palabras y consejos. Ya no se reñía, se discutía con calor, pero sin ira».

El lector puede deducir lo que se discutía con tanto calor, puesto que no se dice el qué, sino el cómo, y no es necesaria ya la presentación escénica; ya se ha preparado sin prisas y con minuciosidad todo lo referente a las relaciones y modos de tratar doña Paula a su hijo; ya se puede pensar qué consejos sin

ira le dará, sobre todo si a continuación se lee la historia de esa mujer de ojos azules y fríos: la dureza, el cinismo, la tiranía de que es capaz se explican en toda su intensidad y amplitud al conocer su vida, como ocurre con la mayoría de los personajes de la novela.

Los signos de sistemas sémicos no-lingüísticos tienen en estas escenas una gran capacidad semiótica: crean y fijan el sentido de las palabras colocándolas en un contexto situacional, abren expectativas sobre los personajes o confirman su actitud y sus pensamientos. Poyatos ha advertido la fuerza expresiva de los puñetazos con que desahoga su ira el Magistral y la caracterización que de él hacen sus gestos [29]. Por lo general, la descodificación de los signos no-lingüísticos no es difícil en el conjunto de la escena y con frecuencia el mismo texto suele orientar, o incluso traducir a signos verbales, el sentido que es necesario darles en cada caso. Por ejemplo, la escena en que don Víctor a la vuelta del teatro resume ante una Ana nerviosa y excitada, la vida que han llevado y la que proyecta llevar:

> volvemos a Vetusta... nos coge el luto de tu pobre tía Águeda, y con ese pretexto te encierras en este caserón y no hay quien te saque al sol en un año. Leer y trabajar, como si estuvieses a destajo. No me interrumpas... (254).

Aunque no se diga, Ana ha hecho gestos de impaciencia, porque no interrumpe a su marido en el texto, y hemos de deducir que en la escena sí, para que don Víctor lo advierta. Y lo mismo ocurre en este diálogo entre Ana y su amante en la página 816:

> —¡Petra! ¿Que se marcha Petra?
>
> —Sí, él me ha encargado de despedirla; dice que es insolente, que te trata mal...
>
> —¡Dios mío! ¿Lo ha notado él?
>
> —Sí, boba, pero no te asustes.

---

[29] Vid. Poyatos, F., «Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco. Nueva perspectiva en el análisis de la narración», en *Revista de Occidente*, 113-114, 1972.

Ana ha tenido que hacer gestos de temor, ha tenido que elevar el tono o acelerar el ritmo de su habla, expresar de alguna manera la sorpresa, y ha dado lugar a que don Álvaro la tranquilice, al advertirlo.

Sin embargo, los signos de sistemas sémicos no-lingüísticos tienen, como rasgo de oposición frente a los lingüísticos, su falta de codificación. El personaje los interpreta en una situación dada, como en los dos casos anteriores, y el lector los interpreta por relación al conjunto semántico, como unidades que mantienen una interacción sémica con los signos lingüísticos. En el marco de las convenciones sociales, que refleja la novela, y del mensaje lingüístico, los signos integran el conjunto del mensaje.

El sentido de los signos no-lingüísticos puede ser válido sólo para un texto, o tener, por el contrario, un cierto valor social. En el primer caso es necesaria una aclaración directa, por ejemplo, don Fermín sabe que «cuando su madre callaba y se ponía parches de sebo, daba a entender que no podía estar más enfadada, que estaba furiosa». Si no lo traduce don Fermín, el lector no lo interpretaría así, no es como la silla vacía, de que habla Robbe-Grillet, que connota ausencia para cualquier lector y en cualquier contexto. Las actitudes, gestos, movimientos, etc., pueden ser particulares y carecer de valor social, o pueden ser aceptados, con variantes, en ámbitos más o menos amplios. El narrador de *La Regenta,* cuando lo considera necesario, aclara los sentidos de forma inmediata:

> Es de advertir que el tono de broma en que estas palabras fuertes se decían les quitaba toda gravedad y aire de ofensa (262).

Foja y Ripamilán están diciéndose barbaridades, el lector no comprende cómo no llegan a las manos después de algunas afirmaciones, pero el *tono* es signo de que no pretenden ofenderse. Los ejemplos proliferan, y alguno de ellos explica ampliamente los significados:

> Visita miraba pasmada a Mesía cuando nadie lo notaba, y abría mucho los ojos, hinchando los carrillos, gesto que daba a entender algo como esto:

> Me pareces un papanatas, y me pasma que estés hecho un doctrino cuando yo te he puesto a su lado con el mejor propósito (358).

El gesto de Visita, si no lo interpreta el narrador, pasaría desapercibido en una descripción, por minuciosa que fuera, y lo mismo los gestos y actitudes corporales de don Víctor o don Fermín en los textos siguientes:

> Don Víctor inclinó la cabeza y encogió los hombros dando a entender que no era responsable de aquella terquedad (239).
>
> De Pas se encogió de hombros dando a entender que la observación era impertinente y baladí (385).
>
> Don Víctor hizo una seña a Mesía que quería decir claramente: —Me estorba ésa; si se fuera hablaríamos (813).

La interpretación, unas veces para el lector, otras veces entre los personajes, es necesaria porque la codificación de los signos paralingüísticos y gestuales no está realizada en la sociedad más que en forma incipiente y parcial. Los errores de interpretación son frecuentes, por ejemplo, el que sufre don Víctor ante los desplantes y actitudes insolentes de Petra, es decir, ante «el lenguaje de la conducta de esa meretriz solapada», que no responde a las razones que él cree.

La falta de codificación se utiliza, en ocasiones, como un rasgo positivo en este lenguaje. El mensaje lingüístico, precisamente por tener una aceptación social, obliga a dar una contestación al darse por enterado. El lenguaje con signos no-lingüísticos no compromete, ni al que lo usa, ni al que recibe el mensaje. Éste puede no enterarse, si desconoce el código o puede no darse por enterado, porque le conviene.

Don Víctor, como persona educada, no puede plantear en forma directa algunas cuestiones, no puede negarle a don Fermín la entrada en la casa, no puede decirle que molesta, al menos no puede decírselo con palabras; lo hace con gestos y el otro no se da por enterado porque no le interesa entender: «no llegaba a más su audacia que a poner un gesto de vinagre de cuando en cuando... al Magistral, pero como éste fingía no

comprender aquellas indirectas mímicas, no se adelantaba nada» (628).

Según Ducrot, en estos casos, ni el receptor ni el emisor asumen la responsabilidad del mensaje, puesto que la falta de codificación les permite no darse por enterados y siempre se puede argumentar que no se ha querido decir aquello, o que no se ha entendido [30].

La interpretación no es posible si se desconoce el código y en este caso la responsabilidad **no** se asume. Esto le ocurre a Edelmira, la sanota sobrina de la marquesa, que desconoce el lenguaje proxémico erótico de la buena sociedad de Vetusta, y no se entera: Paquito arrima su rodilla a la de su prima, pero «la niña permaneció tan tranquila que el primo dejó aquella pierna arrimada allí como si la hubiese olvidado». El hecho es sorprendente para Edelmira, pero no lo interpreta como signo y piensa que «son costumbres de aquí», es decir, *hechos*, no *signos* (359).

El conocimiento del código obliga a otras actitudes, sobre todo si se sospecha el posible conocimiento recíproco del receptor.

> Dudaba don Álvaro si debía en aquella situación atreverse a acercarse un poco más de lo acostumbrado. Sentía en las rodillas el roce de la falda de Ana... con todo no se atrevió (460).

El dandi teme la reacción de Ana ante ese signo-distancia, perfectamente codificado en la resabiada «clase» vetustense.

Otro aspecto interesante de los signos no-lingüísticos es la falta de control consciente (espontaneidad, no intencionalidad, actos reflejos), con que pueden producirse y el temor de que se interpreten como intencionados. Ana Ozores llega al salón de los Vegallana y al ver a don Álvaro «tuvo miedo de ponerse encarnada, de que le temblase la voz al contestar al cortés saludo de Mesía... y tomó la resolución de dominarse» (345).

---

30 Vid. Ducrot, O., *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1982, pág. 11.

Los signos paralingüísticos, mímicos y cinésicos se controlan menos que los verbales y Ana teme que lo espontáneo traicione a lo voluntario; su actitud de control le hace penosa la relación con el tenorio: le mira las manos porque las tiene a la vista, y piensa que él puede interpretar que las mira con complacencia; cambia la dirección de la mirada y ve el traje, los zapatos, la apariencia elegante de Mesía: no sabe ya dónde poner los ojos. Se ve perdida, como un pájaro atrapado, cercada por los atractivos del «gallo vetustense», que son superiores a su capacidad de control.

Las escenas se presentan con todos estos signos añadidos que densifican el mensaje de la historia. A las palabras de don Álvaro, que habla mucho y bien, se suman los signos objetuales, el traje, las manos cuidadas, las actitudes, la proximidad: todo emite mensajes que ella se esfuerza en rechazar, aunque no lo consigue.

Hay algunos textos cuyos matices resultan interesantísimos por la sutileza de su significado y por lo que suponen de observación aguda en el narrador. Por lo general los signos no-lingüísticos mantienen un paralelismo semántico total con los signos verbales: si Ana vuelve de confesar tranquila y sosegada, su mirada y la expresión de su cuerpo es también tranquila y sosegada, y lo mismo sus palabras y todos los signos que emite, y que don Álvaro interpreta en ese sentido; por el contrario, si Ana está alterada por emociones no controladas, a la vuelta del paseo a la fuente de Mary-Pepa, tiene otro aspecto, emite otros mensajes, que don Álvaro capta perfectamente.

Sin embargo hay escenas en las que por alguna razón que se explica en el mismo texto, el lenguaje discurre por un lado y los gestos y actitudes por otro. Un ejemplo claro lo tenemos en la escena del balcón, el día de Todos los Santos. Ana está aburrida mirando la plaza cuando aparece gentil, en un caballo blanco, como una materialización del deseo, don Álvaro, y ella «no le negó la delicia de anegarse en su mirada, y no trató de ocultar el efecto que en ella producía la de don Álvaro. Hablaron del caballo, del cementerio, de la tristeza del día... Ana hasta se atrevió a decir lisonjas» (437).

Luego «callaron, después de haber dicho tantas cosas. No se había hablado una palabra de amor... mas no por eso dejaban de estar los dos convencidos de que por señas invisibles, por efluvios, por adivinación, o como fuera, uno a otro se lo estaban diciendo todo» (439). Es el lenguaje del cuerpo, los gestos, el tono, la forma de hablar, etc., que Ana no somete a control en esta escena, porque se siente segura en la ventana mientras don Álvaro siga a caballo. Ana asume la responsabilidad de su mensaje no-verbal, porque está segura de que el receptor no puede reaccionar y sabe también que la validez de este mensaje no va más allá del momento presente.

El antropólogo americano E. T. Hall propone el término proxémica para designar «el uso que el hombre hace del espacio como producto cultural específico» [31]. Cuando dos personas se comunican, la distancia a la que se sitúan y los movimientos de acercamiento o de alejamiento que siguen no son casuales, sino que mantienen una relación directa con la forma de comunicación que desean o imponen. Según este autor, hay varias distancias interpersonales perfectamente codificadas en las conversaciones del americano de clase media, y que creo que pueden ser también válidas en nuestra sociedad: de 0 a 40 cms. es la distancia íntima; de 40 a 125 cms. es la distancia personal; de 1,20 a 3,60 mts. es la distancia social, y a partir de aquí, la distancia pública.

En *La Regenta* se expresa intuitivamente el significado de esas distancias y las connotaciones que arrastran. Don Álvaro busca continuamente la distancia íntima cuando habla con Ana, quizá por la confianza que tiene en su propio cuerpo como emisor de mensajes eróticos, y quizá por lo que significa icónicamente de acercamiento afectivo. Con ocasión del banquete del día de San Francisco, don Álvaro sitia estratégicamente a la Regenta junto a la ventana del comedor y «le habló con más confianza, en un tono familiar que nunca había empleado con ella... habló mucho y bien, con naturalidad y sencillez, procu-

[31] Vid. Hall, E. T., *The Hidden Dimension*, en la trad. castellana *La dimensión oculta*, Madrid, 1973 (Instituto de Est. de Administración local).

rando agradar... Mesía era poco más alto que Ana, tenía que inclinarse para que su aliento, al hablar, rozase blandamente la cabeza graciosa y pequeña de la dama. Parecía una sombra protectora, un abrigo, un apoyo...».

Todos los signos de acercamiento están en relación con el mensaje que don Álvaro dirige a Ana y que se concreta en una palabra «Seducción». El tono de voz, las actitudes, las distancias, el adoptar figura de protector, de apoyo... son mensajes que Ana recoge directamente, sin reflexión.

La distancia puede interpretarse como signo de intimidad, para lo cual no sólo cuenta la proximidad física, sino también la inclinación y el contacto visual. Don Álvaro, por intuición y por la experiencia de su oficio de seductor, parece conocer bien los resortes de la aproximación: se acerca a Ana, se inclina sobre ella, la envuelve con su aliento y con su mirada.

Puede interpretarse también la distancia como signo connotador de relación afectiva. Dos personas, independientemente de la intimidad a que hayan llegado en sus relaciones, pueden estar en buen o mal momento; los indicios de esta relación afectiva son la tensión o la relajación de las actitudes. Mientras Ana está sometida a una gran tensión en toda la escena, que se traduce en la preocupación por ponerse encarnada, o en su temor de que crea que mira las manos, don Álvaro está relajado, controla su palabra y todos sus gestos, y se siente seguro.

Y, por último, la distancia puede analizarse como signo de *respuesta.* Aunque no se digan nada amoroso, la distancia que Ana tolera es una respuesta a las pretensiones del Tenorio.

Todo individuo que se pone en relación con otro queda situado, por lo que se refiere a la distancia, en un espacio semántico que, aparte de su significado denotativo, connota esas tres dimensiones: intimidad, afecto, respuesta [32].

El valor semántico de los signos de distancia es tal que podría seguirse la historia de la seducción por las actitudes que Ana va tolerando. Don Álvaro busca siempre la distancia míni-

---

32 Vid. Birdwhistell, R. L., *Kinesics and context: Essay on body motion conmunication,* Univ. Pensilvania Press, 1970.

ma, pretende siempre la intimidad, y el discurso transcurre con altos y bajos en las tolerancias de Ana. Podemos decir, creo que sin exagerar el valor sémico de los sistemas no-lingüísticos, que toda la historia que culmina con la seducción a finales del capítulo veintiocho, es un intercambio de signos cinésicos, proxémicos y objetuales que van preparando el escueto mensaje verbal que nos da cuenta de la seducción: «Ana. —Jesús». Los dos protagonistas saben de qué hablan con esos signos no-lingüísticos: don Álvaro sabe cuándo puede avanzar y cuándo conviene una retirada estratégica y sabe perfectamente que estos signos tienen una validez limitada, que se reduce al tiempo que dura la escena. En cada ocasión inicia el ataque sin contar con el grado de acercamiento que ha alcanzado en la anterior, sabe bien que los signos no-lingüísticos no comprometen y que nada puede reclamar.

Es interesante la verificación textual: la tarde que confiesa, Ana se siente liberada de su pasión y se sitúa a gran distancia del tenorio que la obsesiona: «venía con cara de sonreír a sus ideas. Y además de esto notó Mesía que le había mirado sin conmoverse, sin turbarse; hasta en su saludo, más franco y expansivo que otras veces, había visto una especie de desaire, la expresión de una indiferencia que le irritaba» (211). En el atardecer del mismo día hay un notable cambio en la distancia: Álvaro dice una galantería y «Ana fingió no oír, pero sus ojos la delataron, y brillando en la sombra, buscando a don Álvaro que había retrocedido un paso en la oscuridad, le pagaron con creces...» (237). No se ven hasta el día siguiente, y a pesar de que los dos saben que ha habido otro encuentro en la oscuridad de la noche en la ronda por la calle de Tras la cerca,

> La Regenta necesitó recordar, para mantenerse fría y serena, que nada serio había entre ella y aquel hombre; que las miradas que podían haberle envalentonado no eran compromisos de los que echa en cara ningún hombre de mundo... don Álvaro se guardó de aludir al encuentro de la noche anterior; nada dijo de la escena del parque, pero habló con más confianza; en un tono familiar que nunca había empleado con ella (346).

El lenguaje del cuerpo, la actitud, el tono, la mirada, etc., van emitiendo mensajes que preparan el camino para el mensaje lingüístico amoroso que compromete totalmente [33].

La comunicación por medio de objetos, que se transforman en signos denotativos o connotativos, es un hecho en todas las culturas. La novela ha utilizado con mucha profusión el valor sémico de los objetos y de los animales para calificar conductas, actitudes, relaciones entre los personajes [34].

«Clarín» maneja los objetos y los animales como símbolos en una forma que preludia a las metáforas cinematográficas. Basta que el objeto o el animal se sitúe al lado del personaje en la distribución textual de la escena para que el lector interprete la relación metafórica que se establece. El lenguaje crea analogías metafóricas mediante formas gramaticales de relación entre dos términos que se condicionan mutuamente en sus esquemas semánticos; en una situación ostensiva, basta que los dos objetos estén en contigüidad para que se produzca la interacción semántica. Algunas de estas metáforas resultan muy claras, otras se explican en el texto, si el narrador lo cree necesario, o si el símbolo es complejo y no afecta a un solo referente.

El *cepo* se utiliza como símbolo del matrimonio de Ana. En sí mismo el objeto carece de significado, como ocurre con todas las cosas en general, pero adquiere sentido en el conjunto de un relato, aunque no se establezca la relación en forma lingüística entre la palabra «cepo» y la palabra «matrimonio», porque las quejas de Ana dan indicios para esa relación. El cepo es un artilugio preparado por don Víctor y su amigo Frígilis; lo destinan a cazar zorros sin hacerles daño, porque «ni Frígilis ni Quintanar querían sangre; no pretendía más que tener bien sujeto al delincuente». La noche en que don Víctor va al teatro, Ana entra sin luz en el despacho de su marido, tropieza con el cepo y queda atrapada: «Ana estaba roja de

[33] Vid. Greimas, A. J., «Pratiques et langages gestuels», en *Langages*, 10 (págs. 3-149), 1969.

[34] Vid. Maltese, C., *Semiología del mensaje objetual*, Madrid, Serie «Comunicación», 1972.

vergüenza y de ira... tan grande como la cólera de Aquiles» (244), porque «¿qué marido era aquel que cazaba con trampa a su esposa?» (246).

Su matrimonio era un cepo, como el que la tenía prisionera e irritada, preparado por su marido y por Frígilis:

> si pensaría Quintanar que una mujer es de hierro y puede resistir, sin caer en la tentación, manías de un marido que inventa máquinas absurdas para magullar los brazos de su esposa. Su marido era botánico, ornitólogo, arboricultor, cazador, crítico de comedias, cómico, jurisconsulto; todo menos un marido (246).

A Ana se le olvida que en esa imagen del matrimonio como «cepo» falta un elemento fundamental: ella tuvo que dar su consentimiento, pero está tan irritada que no razona.

El símbolo es válido mientras Ana está irritada, pero al volver a la normalidad, la ira carece de sentido y el cepo vuelve a su ser, y no pasa de su entidad física. No obstante, en el conjunto del relato el cepo ha adquirido un valor simbólico que reitera el significado general de la historia: Ana entra sin luz en el despacho del marido y se ve atrapada; entra un tanto a ciegas en el matrimonio y está también atrapada.

Después de esta escena, que transcurre en el segundo día en el tiempo del discurso de la novela, es difícil que el lector no vea el matrimonio de Ana como una trampa incruenta en la que ha sido atrapada, y no esté predispuesto a considerar a esa pobre mujer como una víctima. El significado que adquiere el cepo-matrimonio presidirá toda la historia. Y el papel de don Víctor resulta un tanto difícil de explicar: quiere coger a los zorros sin hacerles daño y tenerlos bien sujetos, y el lector se pregunta: ¿si un zorro cayese en la trampa, qué haría don Víctor y Frígilis con él? Si lo sueltan, no tiene sentido; si lo matan, no sé cómo podrán sin hacerle daño. Y transponiendo el símbolo al matrimonio: ¿por qué se ha casado don Víctor? Se ha cansado pronto de hacer el galán y ha pasado a hacer el barba: ¿para qué quiso tener sujeta a una mujer cuyos sentimientos siempre ha desconocido? En sus amargas reflexiones finales, cuando descubre el adulterio, don Víctor reflexiona:

«Anita me engaña, es una infame, sí..., pero ¿y yo? ¿No la engaño yo a ella? ¿Con qué derecho uní mi frialdad de viejo distraído y frío a los ardores y a los sueños de una juventud romántica y extremosa?» (851). El valor simbólico del cepo se prolonga así hasta el final de la novela y explica el desenlace trágico para Quintanar.

Las relaciones de analogía entre personajes y animales son también bastante frecuentes en la novela. El mecanismo de relación es una metáfora que se establece en forma directa, en un marco más o menos amplio, o en forma indirecta, por simple contigüidad. En ambos casos, la interacción semántica entre los dos términos de la metáfora se produce entre el término real (el personaje) y el tópico socialmente aceptado para el animal, que actúa como término metafórico. Esto significa que la palabra que denota al animal ha sufrido un proceso de semiotización que consiste en ampliar sus semas con el tópico social: por ejemplo «vanidad» para el pavo real, «egoísmo» para el gato. La relación metafórica no se establece icónicamente por algún rasgo físico, sino por el tópico del animal y la conducta o actitud del personaje.

El narrador pone en relación de contigüidad a don Álvaro con el pavo real en varios pasajes del discurso. El tenorio es un animal de bella figura, como el pavo, pero con los pies de barro, ni siquiera puede ser un buen amante porque la ha corrido demasiado, está gastado. La relación «Álvaro-pavo real» se pone de manifiesto en varias ocasiones. De todo lo que hay en el despacho de don Víctor, que es mucho, «el único bicho que le caía simpático a don Álvaro era un pavo real disecado por Frígilis y su amigo. Solía acariciarle la pechuga, mientras Quintanar disertaba» (533). Vuelve a aparecer la relación cuando don Álvaro va a despedirse de Ana para marchar de vacaciones; ella está en una etapa de misticismo y decidida a ser una esposa fiel y despide a su adorador con tranquilidad, tanta que él se siente nervioso y desconcertado y «salió tropezando con el pavo real disecado y después con la puerta» (582). Y de nuevo en el capítulo veintiuno se repite la escena desde la visión de Ana que «le vio salir tropezando, ciego de amor y pena, creía ella»

(608), sin advertir la relación con el pavo real, que parece que hay que atribuir al narrador.

Nadie, de todos los que entran en el despacho de don Víctor, se fija ni tropieza con el pavo real disecado, sólo don Álvaro, y nadie, sino Ana cae en el cepo. No parece arriesgada la interpretación que hacemos.

Don Álvaro suscita muchas imágenes degradantes en el discurso; destacamos la ironía de ponerlo en relación con una máquina eléctrica de echar chispas, o la que se repite continuamente, sobre todo en los últimos capítulos, de «gallo rubio», «gallo vetustense», «gallo gastado»...

La figura de don Fermín tampoco queda atrás en analogías degradantes con plantas, animales y objetos. El narrador lo describe como una planta viscosa, un cadáver que se ilumina siniestramente por la luz que las vidrieras proyectan sobre las naves de la catedral. Destaca la analogía con el gato de casa de doña Petronila. El Magistral ha tendido sus redes dialécticas y ha convencido a Ana para que vaya a casa del Gran Constantino; a la Regenta no le gusta mucho porque intuye que es una especie de encerrona, pero va, y mientras está esperando,

> del gabinete de la derecha salió un gato blanco, gordo, de cola opulenta y de curvas elegantes; se acercó al sofá paso a paso, levantó la cabeza perezoso mirando a la Regenta, dejó oír un leve y mimoso quejido gutural... y salió al pasillo como si anduviese entre algodones (513).

El paseo del gato puede interpretarse como un hecho, una simple anécdota del discurso, o como un motivo generador de realismo o indicio de la actitud de observador que toma el narrador: Ana está esperando y pasa un gato. Pero el que se entretenga tanto el narrador es sospechoso, el que un gato permanezca en primer plano tanto tiempo y la cámara se recree en su descripción parece tener un sentido añadido. Siguen nuevos indicios para orientar el valor simbólico: «Ana tuvo la aprensión de que olía a incienso el blanquísimo gato». Y como si el narrador temiese que el lector no capte el valor simbólico,

añade: «de todas maneras, parecía un símbolo de la devoción doméstica de doña Petronila»; y culmina el proceso de analogía expresando claramente la relación con don Fermín: «interrumpiendo un silencio de algunos minutos, dijo el Magistral con una voz que se parecía a la del gato blanco» (513). Don Fermín, tan cauto, blanquísimo, suave, elegante, da confianza a Ana: el símil se prolonga del discurso a la historia y el comportamiento del Magistral en la hora de la venganza es el de un gato egoísta y enfurecido.

Otras veces aparecen analogías en la novela de personajes con animales a las que no se les da valor simbólico, sino simplemente denotativo, explicativo. Ripamilán tiene aspecto de pájaro, incluso mira de lado como si sus ojos ocupasen las sienes, no el frente de la cara. La imagen se repite, pero no tiene valor degradante, sino simplemente descriptivo: la señala el narrador y la repite Ana, sin ninguna acritud en las dos ocasiones.

Por último, en esta serie de recurrencias sémicas basadas en signos no-lingüísticos, queremos destacar la relación analógica que suscita Ana en varias ocasiones. La Regenta, que da título a la novela como esposa de Quintanar, el Regente, no es nada por sí misma en aquella sociedad que tanto la halaga. La mujer valía poco, a no ser por sus relaciones familiares. Ana Ozores es primero «la sobrina», luego la «virtuosa esposa» del Regente de la Audiencia, y luego la indigna viuda, que todos rechazan. Ana no tiene personalidad individual, se integra en la sociedad a través de la familia: no es una persona sino un elemento de una familia. La falta de confianza en sí misma, la conciencia de que no vale por sí misma le lleva a afirmar «se me figura que soy por dentro un montón de arena que se desmorona...» (514). Es una imagen que se repite, sobre todo en los momentos de crisis y de enfermedad. El narrador desde su visión omnisciente insistirá: «a veces se le escapaba la conciencia de su unidad, empezaba a verse repartida en mil...» (524).

Después de la procesión del Viernes Santo, la angustia de no sentirse persona se manifiesta en forma crítica:

> el extremo de la tortura era el desprecio de la lógica, la duda de las leyes del pensamiento y de la palabra, y, por último, el desvanecimiento de la conciencia de su unidad; creía la Regenta que sus facultades morales se separaban, que dentro de ella ya no había nadie que fuese ella, Ana, principal y genuinamente... (759).

Y vuelve a repetirse en la última enfermedad,

> se sorprendía sintiendo un bienestar confuso cuando funcionaba en ella la lógica regularmente y creía en las leyes morales y se veía criminal... esto era horrible, pero al fin era vivir en tierra firme, no sobre la masa enferma, movediza de disparates del capricho intelectual, no en una especie de terremoto interior, que era lo peor que podía traer la sensación al cerebro (888).

Esto está escrito antes de 1885, antes de que Freud y sus seguidores hiciesen dudar de la unidad interior de la persona, antes, por supuesto, de que V. Woolf declarase en su famosa conferencia de Cambridge la imposibilidad de crear personajes unívocos, claros, cuando no existía un concepto claro y unívoco de persona. El personaje que en el teatro de Pirandello, o de O'Neill, utiliza máscara como símbolo de una doble personalidad o de su cambiante personalidad en razón de su interlocutor, el personaje de la novela de Unamuno que descompone su personalidad en el prisma de la autocrítica y es una para él, otra para sus diversos interlocutores, es el reflejo de las teorías que sobre la persona humana pone en circulación el psicoanálisis.

Ana, la dignísima esposa de don Víctor Quintanar, no es nada en sí misma, no tiene personalidad, es pura máscara social, pero su tragedia se agudiza porque también es pura fachada en su propia autoconsciencia, y paradójicamente es sujeto de responsabilidades.

El dibujo que los sistemas semióticos objetuales dan de Vetusta más que un cuadro realista constituye una composición surrealista en la que el espíritu creador del autor se olvidase del proceso mimético que sigue en otras ocasiones: un pavo real disecado, un gato blanquísimo de opulenta cola, un montón

de arena que se deshace y sobre el que el pavo y el gato intentan proyectar su dominio... «Clarín» es un verdadero mago en el arte de utilizar sémicamente los símbolos: objetos, animales, pensamientos. La desolación de ese cuadro surrealista tiene el sentido exacto de la desolación de aquella escena final que cierra la novela en la capilla de don Fermín. La inquietud que siente el lector, el desasosiego que le produce la historia por la injusticia que supone el desenlace del conflicto, se ve recurrentemente intensificada por los valores plásticos de los símbolos utilizados, y por la relación vertical que se produce entre todos los sistemas semióticos que insisten en el mismo sentido.

No cabe duda de que *La Regenta* es la historia de las inquietudes y amores de una señora en una oscura capital de provincias, es decir, algo sin demasiada transcendencia en la historia de la humanidad; no cabe duda de que el tema era incluso tópico en la historia de la novela y, de hecho, conocemos varios relatos sobre una historia parecida; pero el análisis de la novela de «Clarín» tampoco deja duda de la eficacia con que se manejan, no ya el lenguaje, cosa que es frecuente en los narradores realistas, sino otros sistemas de signos, tan válidos como el lenguaje para crear un ambiente dramático. Y sobre todo, no cabe duda sobre la maestría con que se armonizan los diferentes recursos narrativos para obtener un mensaje intenso, literario, artístico.

LAS RELACIONES NARRADOR - REFERENCIA

CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA: PARCIAL / TOTAL

Además de las variantes textuales que proceden de la manipulación del lenguaje (el uso de las diferentes personas gramaticales, la presentación de pensamientos o palabras, la concurrencia de signos lingüísticos y no-lingüísticos para intensificar el mensaje), el discurso novelesco tiene diversas posibilidades de organización y presentación, según la actitud que el narrador adopte respecto a la referencia, es decir, frente a los hechos que constituyen la historia.

Se distingue perfectamente la manipulación del lenguaje como conjunto de signos del texto y la manipulación de la historia como referencia del lenguaje. Se cuenta de una forma elegida voluntariamente lo que también en forma voluntaria se ha tomado como referencia. Convencionalmente el narrador elige su distancia ante los hechos, o mejor dicho, elige la forma en que finge conocerlos.

El discurso de la novela incluye siempre indicios referenciales que suelen desempeñar (además de contar la historia) una función estilística, como puede ser dar testimonio de realismo para lograr la llamada «ilusión mimética» [1]; pero además

---

[1] Cfr. Mukařovski, J., *op. cit.*, pág. 34: «para la estructura de una obra es de gran transcendencia que su tema se conciba como 'real', o como

tales indicios tienen un significado que denota la forma de relación del narrador con los hechos denotados, al menos tal como se pretende que la reciba el lector. El novelista actual rechaza, en líneas generales, el papel de creador de la historia, por razones que puede explicar la evolución del género; prefiere pasar como un simple observador, conocedor o cronista de unos hechos que están transcurriendo o han transcurrido fuera de él, e independientes de su actividad de novelista.

El narrador presenta los datos de la historia bajo formas convencionales de conocimiento, unas veces exponiendo claramente las razones de ese conocimiento, otras veces sin aludir para nada a esa especie de metanarración.

El conocimiento que el narrador dice tener, o demuestra tener, de la historia puede ser total, parcial o nulo. A medida que transcurre el tiempo de la enunciación el narrador se entera de más datos que no conocía y amplía la información, o alguien le cuenta una parte de la historia que otro completará, etcétera.

El narrador que dice conocer la historia completa cuando se pone a escribirla, suele narrar en tiempo pasado y suele reflexionar sobre los diferentes motivos con la perspectiva que le da el conocimiento del desenlace. Puede también distribuir la materia en un orden arbitrario o siguiendo la cronología de un personaje, utilizar analepsis o prolepsis, según quiera o no destacar determinados pasajes o determinadas relaciones.

Según podemos deducir de algunos indicios textuales, el narrador de *La Regenta* se presenta como un conocedor de la historia completa de su relato. A pesar de ello, el discurso sigue el presente con intermitencias y con ritmo desigual en la primera y en la segunda parte, una historia de tres años. El tiempo progresa esos tres años como tiempo presente de la historia; son frecuentes en la primera parte las vueltas atrás, a la pre-historia; y son frecuentes los saltos hacia adelante, dejando tiempos en blanco que luego se recuperan, en la segunda parte.

'ficticio'. Y no sólo la distribución de la obra se condiciona por parecer real o ficticia, sino también el significado».

Interpretamos como indicio de un conocimiento total de la referencia por parte del narrador, un párrafo que se refiere a Frígilis:

> Él mismo había sido frágil. Había creído demasiado en las leyes de la adaptación al medio. Pero de esto ya se hablará en su día. Ocho años más tarde brillaba en todo su esplendor su noble manía de perdonarlo todo (128).

Se refiere el texto al papel de Frígilis en el matrimonio de los Quintanar: él creía hacerle un bien a Ana cuando la anima a que se case con don Víctor y creía hacerle un bien a él casándolo con Ana; creía que la armonía entre los diecinueve años de ella y los cuarenta y pico de él, se lograría por las leyes de adaptación al medio que siempre funcionaban en la naturaleza, pero al cabo de ocho años de vida en común la realidad demuestra que tal armonía no se había logrado, sino en forma muy superficial.

Esta reflexión del texto, que en su primera parte podría atribuírsele a Frígilis, no cabe duda que en la segunda parte (*pero de esto...*) pertenece al narrador y es testimonio de que el tiempo de la enunciación, o tiempo de la escritura, se sitúa después del desenlace del discurso: toda la historia ha transcurrido antes de que el narrador se ponga a contarla siguiendo como presente progresivo tres años. Hay otras referencias a Trabuco, a Guimarán y a otros personajes, que veremos en otro apartado, y que demuestran con evidencia que la historia contada se presenta como externa al narrador, fuera de él y ya completa en el momento de iniciar la escritura.

No obstante, al presentar la acción en un presente progresivo, el narrador pudo haber simulado un paralelismo enunciación-enunciado, que le hubiese obligado a utilizar los verbos en presente, pero no lo hizo así: le interesaba mucho presentar las acciones desde su perspectiva de posibles y no de realizadas para conseguir dramatismo inmediato en la conducta de la protagonista, y destacar también sus posibilidades de actuar con libertad. Es una manipulación del tiempo, que ya hemos analizado en la sintaxis, y que arrastra unas significaciones que

afectan a la ideología de la obra, al concepto de libertad y de responsabilidad que defiende al autor, es decir, que tienen valor pragmático.

Lo que no ha hecho en ningún momento el narrador de *La Regenta* es algo en lo que suelen caer algunos autores: aprovecharse de su conocimiento del desastroso final para moralizar tomando como ejemplo la imprudencia de Anita, o la mala fe de los contertulios del Casino, o las costumbres hipócritas de Vetusta. Se limita a exponer lo que sabe, adelanta algo circunstancial y, en todo caso, ironiza sobre la ciudad y la «clase». El conocimiento del desenlace no condiciona ese sentido moralizante que sigue, por ejemplo, *El Guzmán de Alfarache*[2].

El conocimiento parcial de la historia, es decir, el adoptar la convención de que sólo se conoce una parte de los hechos en el momento de iniciar la escritura, impone unas determinadas relaciones entre la enunciación y el enunciado. Son varios los ámbitos en los que se puede pretender mostrar ignorancia, aunque todos ellos están relacionados, y fundamentalmente son el tiempo, el espacio y el personaje, ya que la acción se irá mostrando sucesivamente.

Si la parcialidad del conocimiento se sitúa en el tiempo, puede contarse una parte en pasado (que se conoce a través de un diario, unos manuscritos, como finge Cervantes con los de Cide Hamete Benengeli, o a través de las confidencias de un personaje, como finge Pérez de Ayala en *Belarmino y Apolonio* respecto a Angustias Pinto y a Pedro Caramanzana) y luego completar la historia en un presente progresivo, a medida que se va conociendo, o va transcurriendo; se puede acudir a toda clase de artificios, como colocar la escritura en tiempos distanciados, paralelos al conocimiento de una y otra parte de la historia: se conoce sólo una parte y se escribe; luego, habiendo pasado tiempo, se llega a conocer lo que falta y se escribe también. Las posibilidades son muchas y se han explotado en gran número.

Si la ignorancia es espacial, es decir, si por ejemplo la historia transcurre en dos espacios alejados en tiempos simultá-

2 Vid. Moreno Báez, E., «Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*», Madrid, *Rev. de Filología*, Anexo XL, 1945.

neos o sucesivos y el narrador finge haber estado sólo en uno, el artificio más frecuente consiste en repartir la materia entre dos narradores, o hacer un desplazamiento del narrador único que, a través de confidencias o escritos, llegará a completar la historia. El narrador de *La Regenta* cuenta siempre como si fuese testigo y nunca utiliza fuentes para las escenas que por ser simultáneas de otras no puede observar, por ejemplo, el día de San Francisco sigue las visitas de don Fermín, al que acompaña continuamente hasta llevarlo al salón de los Vegallana; allí sigue presente el narrador y, cuando el grupo de convidados se divide, porque todos se van al Vivero, menos don Fermín, continuamos acompañando a éste durante toda la tarde. En buena lógica, el observador no puede contar nada del Vivero, y no lo cuenta, pero sí informa de aquello que don Fermín sabe, de oídas, sobre las costumbres que se siguen en la finca de los marqueses.

En todo caso, la verosimilitud de las fuentes depende de las convenciones que se sigan en cada relato, y es algo que decide libremente el novelista.

También puede haber parcialidad de conocimiento derivada de otra actitud del narrador respecto a la forma de presentarse en las visiones: si el narrador adopta la convención de no atribuirse facultades más amplias que las propias de una persona y renuncia a penetrar en el interior del personaje, se limitará a dar testimonio de lo que ve, pero no puede decir nada de lo que los personajes piensan, a no ser que lo digan ellos e informen sobre sus vivencias interiores.

Por último, el narrador puede adoptar la actitud del que no sabe nada de la historia, o porque la sigue desde los comienzos y hace simultáneos enunciación y enunciado, o porque nos cuenta cómo él llegó a conocerla, en cuyo caso el texto incluye una narración (la trama) y una metanarración (el proceso de su conocimiento por parte del autor).

Las variantes son muy numerosas, casi tantas como novelas. Por ejemplo Baroja adopta una actitud lúcida y parece divertirse con sus personajes, sin importarle si aquella historia va a tener un desenlace; otras veces, el narrador se identifica con

el protagonista y va escribiendo a medida que vive sin saber qué le deparará la suerte, y si va a lograr un final textual que suponga un desenlace, o si la novela quedará como una narración abierta.

La omnisciencia temporal implica el conocimiento de la historia hasta su desenlace, pero no puede considerarse omnisciencia total, pues el narrador puede limitarse espacial o psíquicamente. Por ejemplo, la novela objetivista se impone una limitación muy fuerte, porque no se permite entrar en el interior de los personajes, pero además no se permite interpretar nada de modo que las descripciones físicas no tienen nunca valor fisonómico en los personajes, y no tienen ninguna carga semántica en los objetos.

Frente a esta actitud de testimonio objetivo, hay una omnisciencia que denominamos *psíquica* que permite entrar en el interior del personaje y de las cosas, interpretando el sentido que pueden tener por relación a la historia. Es una actitud «semántica», o mejor «sémica», que supone conocimientos previos a la situación y a la mera observación de los objetos, supone una carga cultural y un sistema de valores: si describimos un salón y presentamos muebles de tal o cual estilo, o simplemente de tal o cual madera, reconocemos el estilo o valoramos la madera y estos juicios suponen una cultura, unos conocimientos. La mayor parte de los relatos están concebidos de este modo y suelen apoyarse, quizá más que en los conocimientos directos y específicos sobre cada objeto, en los tópicos sociales, o en las presuposiciones lingüísticas (los *topics*, en terminología de U. Eco).

En la teoría de la novela suele hablarse de omnisciencia en todos los casos en los que el narrador parece conocer más de lo que resulta asequible a una persona. Sin embargo, según vamos exponiendo, hay diferentes ámbitos y grados de omnisciencia.

Por lo que se refiere a las relaciones de conocimiento del narrador respecto a los personajes, caben tres posibilidades: 1) el narrador se sitúa a la vez dentro y fuera y sabe, por tanto, lo que piensan y sienten, lo que dicen y hacen: es la *omniscien-*

cia psíquica; 2) el narrador se sitúa fuera de los personajes y se limita a reseñar lo que ve y oye, bien de forma objetiva, sin intervenir, bien en forma subjetiva, reconociendo o atribuyendo un sentido —el que suele darle la sociedad— a lo que oye y ve, de modo que cada rasgo descrito es signo de un contenido; es una actitud interpretativa que podríamos denominar *omnisciencia semántica*[3]; y 3) el narrador se identifica con uno de los personajes, de cuyo interior da testimonio, mientras que se limita a describir, en la forma que elija, el exterior de los demás. En este supuesto el narrador puede identificarse con un personaje único, o puede pasar alternativa o sucesivamente a otros, en cuyo caso la novela adopta una forma perspectivística, frecuente en la novela moderna.

La omnisciencia puede ser, pues, temporal, espacial o psíquica (la semántica la incluimos dentro de la psíquica), y sólo cuando coinciden las tres puede hablarse de omnisciencia total. Las relaciones del narrador con la referencia de su novela se establecen de alguna de estas formas, o pueden mezclar varias. No es frecuente que se mantenga a lo largo de un relato la misma relación, quizá resultaría monótono; aun con la pretensión de absoluto objetivismo, se deslizan interpretaciones; pero aún admitiendo como hipótesis teórica esa posibilidad de un total objetivismo, el lector añade interpretaciones para hacer coherente e inteligible la historia.

Veamos un ejemplo que puede confirmarlo. El narrador observa en la escena del balcón en el palacio de Vegallana, va transmitiendo lo que ve, lo que oye, y va dando testimonio de los objetos, de los cambios. El contenido de lo que dice nos permite saber a quién pertenece en cada frase la idea:

> Don Álvaro tenía que inclinarse para que su aliento al hablar rozase blandamente la cabeza graciosa y pequeña de la dama. Pare-

[3] Con un ejemplo puede aclararse qué entendemos por omnisciencia semántica: *Antígona* presenta un conflicto entre la ley natural y la positiva partiendo de una anécdota, el enterramiento del hermano. No se entiende adecuadamente el motivo, si no se conoce el sentido de los ritos funerarios en la cultura griega.

cía una sombra protectora, un abrigo, un apoyo; se estaba bien junto a aquel hombre como una fortaleza (347).

Los hechos (tenía que inclinarse / el aliento le rozaba la cabeza / don Álvaro habla / Ana escucha / Ana tiene la cabeza pequeña y graciosa...), unos expresados, otros presupuestos, son señalados por el narrador; las interpretaciones (parecía una sombra protectora, el hombre era como una fortaleza) pueden proceder del narrador o del personaje, Ana; pero el juicio final (se estaba bien junto a aquel hombre) tiene que ser necesariamente de Ana, por tanto el narrador ha pasado al interior del personaje y ha sorprendido la reflexión de la dama, y lo mismo podemos afirmar de la frase que cierra el párrafo y que es un juicio sobre la situación:

no podía haber pecado ni cosa parecida en reconocer que todo aquello era agradable, parecía bien y debía ser así.

Al lector, desde luego, no le parece bien, ni le resulta agradable, y pensamos que al narrador tampoco, ver cómo don Álvaro teje su red en torno a Ana. Ella, comprometida por sus propios sentimientos e inclinaciones, carece de una visión objetiva y de las necesarias perspectivas (no sabe en qué terminarán las cosas, y desconoce muchos de los informes que ya tiene el lector), se limita al presente y califica de agradable la situación, cree que está bien y que debe ser así.

El texto transcurre con actitudes diversas, con distancias cambiantes entre el narrador y sus personajes, según lo que aparenta saber. El lector encuentra siempre los indicios textuales que le permiten interpretar en coherencia los juicios de los diversos emisores, con sus implicaciones personales y referenciales.

La visión omnisciente de que habla Pouillon se refiere a los tres tipos de omnisciencia que hemos señalado, y suele aparecer en los relatos diegéticos que resumen tiempos pasados, que narran desde el interior y el exterior de los personajes, y que se sitúan en espacios diversos. Lo que el narrador sabe respecto de la historia afecta a los tiempos, a los espacios y a los perso-

najes; según la convención que se adopte para estas relaciones, condicionará las formas de expresión del discurso, aunque nunca en forma determinista, siempre con un margen de libertad.

La narración seguida desde una omnisciencia total implica el traspaso de los límites temporales, espaciales y psíquicos de la persona. El abandono de la omnisciencia en la novela actual supone el reconocimiento de alguno o de todos los límites humanos sobre el conocimiento.

La llamada por Pouillon «visión con», es decir, la identificación del narrador con uno de los personajes, implica el reconocimiento de los límites espaciotemporales, pero no de los psíquicos; exige situarse en el tiempo y en el espacio limitados de una persona, pero no impide penetrar en el interior de otros personajes o en el sentido de los objetos, es decir, permite la omnisciencia psíquica, puesto que la convención que identifica al narrador con el personaje no le impide conocer el interior propio de ese personaje, y la omnisciencia semántica, puesto que tampoco se impide el conocimiento de los significados que la cultura ha ido acumulando en los objetos y transformándolos en signos de clase social, de profesión, de gusto personal, etc...

Ha sido frecuente en las teorías del relato tratar el tema de las visiones o puntos de vista con interferencias con el tema de la omnisciencia. El tema del espacio y el del tiempo suelen estudiarse conjuntamente porque resulta difícil, en ocasiones, separar los signos de uno y otro, pero además se mezclaba con el tema de la omnisciencia psíquica. Es lógico que si el narrador se identifica con un personaje, se autolimite en el tiempo y en el espacio, y dada la «ilusión referencial» del relato, el personaje se considera como «persona», con las mismas atribuciones y las mismas limitaciones que para el movimiento y para el conocimiento tiene un individuo humano.

El narrador omnisciente, por el contrario, como creación literaria que es y se reconoce, puede disponer de un tiempo más amplio que el de una vida, de un espacio no limitado por los sentidos, y de un conocimiento que abarque tanto el exterior como el interior de los demás. Para disfrutar de todas estas ventajas el narrador tiene que asumir el papel de un creador;

si reclama su condición humana, el narrador queda limitado. Si la novela se reconoce como una creación, es decir, si el novelista se instala en su olimpo para crear un mundo (o se convierte en deicida para asumir la función divina, según imagen de Vargas Llosa en *Historia de un deicidio*), entonces todo le está permitido. Pero si el novelista quiere ser, o pasar por, humilde cronista, por simple observador de una realidad externa a él; si renuncia convencionalmente a su imaginación para limitarse a la realidad, entonces debe conformarse y ser consecuente con el modelo humano que ha elegido, abandonando el modelo divino que antes seguía.

Como es lógico, las diferentes posturas proceden de la decisión inicial del novelista sobre las formas de presentación, tanto lingüísticas como de conocimiento de los hechos.

Hay que pensar entonces que el uso de esas diferentes formas no obedece a un capricho, o a una exigencia histórica, sino que procede de unas posibilidades semánticas, del posible sentido que adquirirán en el conjunto narrativo, de la misma manera que ni los límites, ni el encuadre de una fotografía se deben al azar, sino a un deseo de hacer más expresivo el tema, o de destacar una relación; los lugares que el narrador ocupa respecto de la materia de su novela tienen unos contenidos semánticos que proceden de las relaciones en el conjunto. Es un hecho que los diferentes recursos se han semiotizado, es decir, que han adquirido un contenido semántico que añaden al tema de la novela. Si el uso del presente supone en el relato un mayor dramatismo y un mayor acercamiento afectivo y vivencial a los hechos, es indudable también que el uso del monólogo interior, o el adoptar un punto de vista humano, limitado, en la presentación de los hechos, supone un acercamiento a los personajes, a los hechos y al lector.

PRESENTACIÓN DE LOS HECHOS: ESCÉNICA / PANORÁMICA

Sea cual sea la forma convencional en que el narrador dice conocer los hechos (total o parcialmente), aún le queda tomar

otra decisión acerca de la forma en que quiere exponerlos: o reproduce las escenas en los términos en que se supone que se desarrollan (lengua, espacio, tiempo), o los asume y resume desde su propia visión e interpretación, es decir, les da forma lingüística en su propio idiolecto y modifica el tiempo y el espacio, si es necesario, para ofrecer panorámicamente, y sin descender a detalles, una o varias escenas semejantes en su significado.

En torno a estas dos posibilidades extremas: presentación escénica / presentación panorámica, y sus variantes, se involucran y se manejan, a veces en forma confusa, varios conceptos, cuya distinción teórica es posible, si bien es difícil de aplicar en la práctica: las relaciones del narrador con el personaje y sus respectivos lenguajes, la capacidad del sistema lingüístico de signos para reproducir o simbolizar acontecimientos, palabras y objetos.

Platón distingue dos tipos de relato, a los que denomina respectivamente «narración simple» y «narración imitativa», y de la alternancia de ambas en un mismo texto, la «narración mixta» [4]. A partir de H. James la crítica denomina «presentación panorámica» a la primera y «presentación escénica» a la segunda, que se corresponden con las formas de relato «narrativo» y «presentativo».

La presentación escénica consiste en la reproducción de una situación concreta, repitiendo las palabras en el mismo estilo directo que han tenido en la realidad (convencional, claro); la presentación panorámica es un resumen de varias escenas, o, al menos en la interpretación platónica, una reproducción de una sola escena mediante la lengua de un narrador, convirtiendo las palabras directas en un estilo indirecto y subordinando, por tanto, el lenguaje de los personajes al lenguaje de la narración.

Dos son los hechos que hay que tener en cuenta: 1) una situación espacio-temporal que se reproduce en sus propios tér-

---

[4] Vid. Platón, *La República*, libro III, en *O. C.*, Madrid, Aguilar, 1969, 2.ª ed., págs. 705-706.

minos, o se resume, y 2) un lenguaje que se reproduce miméticamente o se interpreta. Y con estos dos hechos fundamentales se ponen en relación varias circunstancias. La escena supone la presentación cara a cara (personaje/lector), el tiempo presente y en progresión (si sólo fuese presente y no progresivo, estaríamos ante una descripción, no una escena), los personajes inmediatos, sin intermediarios que los interpreten, y, en consecuencia, el narrador no debe dejarse ver, debe pasar a una situación de latencia textual. Por el contrario, el panorama implica la presentación distanciada, la mediatización por parte del narrador, el tiempo en pasado y en progresión, y los personajes alejados por la visión de un narrador que, de alguna manera, los juzga; y el estilo lingüístico narrativo e indirecto, si reproduce palabras.

Sin embargo, y aunque se admita la validez de los términos de esta oposición (escena/panorama), se han cuestionado sus propios fundamentos teóricos y, sobre todo, la posibilidad de que exista una verdadera presentación escénica, dada la forma y capacidad de los signos lingüísticos para reproducir la realidad. Genette afirma con razón que

> aucun récit ne peut montrer ou imiter l'histoire qu'il racconte. Il ne peut que la raconter... pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et le langage signifie sans imiter[5].

El lenguaje, en sentido estricto no tiene capacidad icónica: las palabras no reproducen rasgos externos de las cosas porque su naturaleza gráfica o fónica, no tiene esos rasgos (extensión, peso, color, línea, movimiento...). Cuando se habla del carácter icónico del signo literario no puede entenderse como la reproducción de los rasgos físicos de la referencia. Morris mantiene que el signo es icónico en la medida en que él mismo tiene las propiedades de sus *denotata*, y la iconicidad del lenguaje literario se refiere a la fusión entre los elementos de la obra literaria que pertenecen a dos órdenes diferentes: el lingüístico

[5] Cfr. Genette, G., *Figures III*, París, Du Seuil, 1972, pág. 185.

y el referencial, pero en el supuesto de que el signo literario crea su propia referencia, produce (no reproduce) su propia realidad de ficción [6].

La mimesis por medio de la palabra es, pues, muy relativa. Las palabras sólo reproducen palabras, es decir, repiten palabras, y el concepto de «mimesis» en literatura es válido si se admite como presupuesto general la identificación de las palabras y las cosas. Podemos admitir que la obra literaria es la mimesis directa o analógica de la realidad, más o menos elaborada en la mente del autor, pero siempre que no se olvide que la copia consiste en transponer esa realidad a signos de un sistema de naturaleza fónica, incapaz, por tanto, de reproducir ni total ni parcialmente nada que tenga otra naturaleza, otros rasgos externos. La ilusión de realidad, el proceso mimético que se supone en la llamada «presentación escénica», o en el llamado «discurso realista», procede de la identificación de la palabra y la cosa, que, como ha demostrado Austin, es uno de los presupuestos más arraigados en el lenguaje común [7].

Así se considera discurso realista y presentación escénica el uso de términos cuya referencia es un objeto concreto, de posible definición ostensiva en la escena que convencionalmente se copia. No hay, pues, propiamente «reproducción» de rasgos físicos cuando se habla de realismo, de mimesis o de presentación escénica, sino uso de términos concretos, cuya referencia sea identificable en una situación dada, y produzca una realidad literaria a la que convencionalmente se considera «escena».

Pero aclaremos más qué entendemos por «presentación escénica» en la narración que reproduce una escena y que, desde luego, no se caracteriza solamente por el hecho de incluir términos concretos como el discurso realista.

Distinguimos en la narración dos tipos de discurso: el del narrador y el del personaje, y también dos tipos de relato (o

---

6 Vid. Morris, Ch., *Signos, Lenguaje y Conducta*, Buenos Aires, Losada, 1946.

7 Vid. Austin, J. L., *How To Do Things with words*, 1962 (trad. esp. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, 1971).

más bien, de materia del relato): el de acciones y el de palabras.

La presentación escénica implica la desaparición (al menos parcial) del discurso del narrador para ceder la expresión directa al discurso del personaje; implica también la supresión de las acciones y la sustitución por palabras pronunciadas por los personajes.

La mimesis escénica se ha entendido, desde Platón, como la cesión de la palabra al personaje. La novela reproduce en la presentación escénica las palabras convencionalmente dichas por los personajes, y por tanto más que mimesis, imitación, se realiza reproducción, repetición. La mimesis consiste en la reproducción de rasgos externos al sistema de signos que copia en los signos de éste: la pintura copia el color o la forma, o las dimensiones, o las relaciones de distancia en los objetos, cambiando lo tridimensional en plano. Pero los signos del sistema lingüístico, por su propia naturaleza de signos arbitrarios, no motivados, no tienen capacidad para copiar objetos extralingüísticos. Sólo puede reproducir palabras.

Lubbock afirma que de las dos formas de presentación, la más adecuada para la novela es la escénica, hasta el punto de que, según él, «el arte de la narrativa no empieza hasta que el novelista piensa su historia como asunto que debe ser mostrado, exhibido, de tal modo que se muestre a sí mismo» [8].

Pero esa presentación escénica, ese mostrarse a sí mismo, está limitado por las posibilidades del sistema sémico que usa el arte literario. Y consiste simplemente en repetir palabras; en cuanto se trate de reproducir objetos, movimientos, gestos, apariencias, etc., hay que fiarse de la función simbólica del lenguaje. Es más, aun en el caso de «relato de palabras», el lenguaje no se muestra a sí mismo, el narrador se mantiene como una necesidad del proceso, puesto que debe aclarar, directamente, o mediante referencias indirectas, quiénes hablan y en qué circunstancias hablan.

---

[8] Nota tomada de Sauvage, *op. cit.*, pág. 62.

Parece entonces que las posibilidades de presentación escénica, o narración mimética propiamente dicha, se limita a los diálogos, y aun en ellos debe intervenir el narrador, que nunca llega a desaparecer del todo. Esto ocurre solamente en el drama, en el texto principal, y porque existe otro texto secundario, que no se reproduce en escena, el texto de las acotaciones, desde donde el presentador aclara los presupuestos necesarios para hacer coherente y comprensible la escena.

El grado de mimesis, en relación con la intervención del narrador, puede ser mayor o menor. Genette distingue tres posibilidades: 1) discurso reproducido, que recoge las palabras del personaje tal como él las pronuncia, sin que aparezca para nada el narrador (equivale *grosso modo* a la mimesis platónica); 2) discurso transpuesto, que incluye las palabras del personaje tal como él las ha dicho y la transmisión que el narrador hace de ellas; las palabras del personaje quedan enmarcadas en el discurso del narrador (equivale a una forma intermedia entre la mimesis y la diégesis platónica) y 3) el discurso narrativizado, el menos mimético de los tres, en el que el narrador trata de las palabras del personaje como un hecho más y las resume [9].

En la novela tradicional domina el discurso del narrador, la presentación panorámica, la diégesis; en la novela moderna se tiende a la presentación escénica, a dejar hablar directamente a los personajes. Las razones se deducen con facilidad, si el narrador quiere abandonar su omnisciencia, el modo de demostrarlo consiste en desaparecer lo más posible del texto y dejar el espacio narrativo y la palabra a los personajes en directo.

En todo caso, las formas intermedias son muy frecuentes, según los autores, o según las partes de la novela. Sin embargo hay una diferencia que quizá sea decisiva: la novela tradicional dejaba siempre claro a quién pertenecía el discurso en cada momento, si al narrador o al personaje, o si eran juicios comunes; por el contrario, la novela moderna tiende a dejar ambi-

[9] Vid. Genette, G., *Figures III*, ya citado.

guas las formas del discurso, por lo menos en lo que se refiere a los límites, y para ello utiliza con cierta frecuencia el llamado *estilo indirecto libre,* en el que, al desaparecer los signos gramaticales de subordinación, no puede saberse si el emisor de una frase es el personaje o el narrador.

Resumiendo podemos decir que en la novela no es posible la presentación escénica más que en el «relato de palabras», mediante el «discurso reproducido» del personaje. Pero en un sentido amplio se incluyen también en la presentación escénica las formas del «discurso transpuesto», en el que junto a las palabras reproducidas se incluyen acotaciones del narrador sobre la escena presente y a la vista. Las notas decisivas de la presentación escénica serían: «discurso del personaje», «tiempo presente», «relato de palabras».

La presentación panorámica puede darse en relato de palabras mediante discursos narrativizados, y es obligada en el relato de acontecimientos. Los rasgos fundamentales, en oposición a la presentación escénica, serían: «discurso del autor», «tiempo pasado», «relato de acciones».

Las narraciones intermedias utilizan el discurso narrativizado con profusión de signos ostensivos que intentan crear sensación de inmediatez de la escena.

Los ejemplos suelen ser complejos, porque no suelen reproducir en sus términos las situaciones idealmente establecidas sobre dos o tres coordenadas (lengua, tiempo, discurso). Analizaremos uno tomado de la página 153 de *La Regenta:* el narrador reproduce una escena del Casino en la que Joaquinito Orgaz afirma:

> si ustedes me apuran diré que es una mujer superior, si hay mujeres así, pero al fin es mujer, *et nihil humani...*
>
> No sabía lo que significaba este latín, ni a dónde iba a parar, ni de quién era, pero lo usaba siempre que se trataba de debilidades posibles.
>
> Los socios se rieron a carcajadas.
>
> «¡Hasta en latín sabe maldecir el pillastre!», pensó el padre, más satisfecho cada vez de los sacrificios que le costaba aquel enemigo...

La presentación podemos considerarla escénica: el tiempo transcurre a medida que se habla; el narrador reproduce las palabras de Joaquinito y los pensamientos de su padre en estilo directo (los pensamientos entre comillas, como siempre), sin embargo, el narrador no ha desaparecido, sigue presente para aclarar que Joaquinito no sabía latín, que lo usaba en determinadas circunstancias (omnisciencia temporal que supone el conocimiento anterior del personaje), que los socios se rieron (observación posible para cualquiera que esté presente en la escena), y que Orgaz padre, reventaba de satisfacción (omnisciencia psíquica, que conoce el inteior del personaje). Además, el narrador deja sentir su persona en la forma irónica en que hace la última observación sobre el padre.

Puede comprobarse que se utilizan varias posibilidades: alternar la repetición directa de palabras y pensamientos, la indirecta de palabras y pensamientos, la presentación simbólica de los objetos, de los movimientos, etc., y todo va ensamblando las partes de un discurso que procede en su organización y en algunas afirmaciones del narrador, que va distribuyendo no sólo la materia, sino las formas.

La presentación directa o indirecta de las palabras se pone en relación con la actitud del narrador (actúa como testigo, como conocedor de la escena, por tanto en tiempo simultáneo), mientras que la reproducción directa o indirecta de pensamientos exige omnisciencia psíquica y, a veces, también temporal y espacial.

Todos los recursos se subordinan a la habilidad del autor para conseguir que el tema y la forma de presentarlo vayan de acuerdo y complementen sus valores semióticos.

LAS RECURRENCIAS NARRATIVAS

Parece que las recurrencias narrativas deberían de situarse en las relaciones entre el narrador y el lenguaje, como ocurre con las recurrencias métricas de la lírica (manipulación de

hechos fónicos), y sin embargo creo que deben interpretarse entre las relaciones del narrador con la materia de su relato.

Las recurrencias narrativas no repiten formas lingüísticas; con la denominación de «recurrencias narrativas» nos referimos a la presentación textual de una misma referencia desde ángulos o distancias diversos. Una unidad de acción, un motivo, como puede ser la confesión, se cuenta en resumen y desde una perspectiva externa, y se vuelve a contar desde una visión interior, cuando uno de los personajes la revive. Se trataría de una recurrencia narrativa ya que se mantiene la referencia y sólo cambia el ángulo desde el que se considera el hecho, desde fuera o desde dentro de los sujetos, reproduciendo la escena, o comentándola desde las propias impresiones.

Este tipo de recurrencias dan cuenta de los hechos y, además, de estados de ánimo y semiotizan las relaciones del relato al subrayar las que, por la razón que sea, han de ser interpretadas como más importantes y de mayor relieve.

Frente al discurso *singulativo*, que cuenta una vez lo que ha ocurrido una vez, el discurso *iterativo* cuenta una vez lo que en la historia se repite y el discurso *reiterativo* cuenta varias veces lo que en la historia ha ocurrido una sola vez.

Tanto el discurso iterativo como el reiterativo implican una voluntad de estilo y una intención sémica clara, pues manipulan la materia del relato para presentarla en una forma diferente a como es la realidad, estableciendo relaciones de jerarquización semántica entre las partes del texto y la materia narrativa.

Con relativa frecuencia las iteraciones de la historia, es decir, las escenas que convencionalmente se repiten en la realidad, se traducen a una sola escena que sirve de ejemplo (escena modélica), advirtiéndolo así. De este modo se quita relieve a lo cotidiano a la vez que se da testimonio del paso del tiempo de una manera resumida.

Por el contrario, el discurso reiterativo, al presentar la misma escena desde dos o tres enfoques, da mayor relieve al hecho que cuenta, lo ilumina más que al resto, lo sitúa en un primer plano y, en una palabra, lo hace más destacable en el conjunto

de las relaciones anecdóticas. Podemos decir que el discurso se convierte en un signo icónico de la realidad en cuanto que destaca por medio de la palabra aquellas acciones que deben destacarse en la historia. El discurso no es como una capa uniforme que cubre las diferentes partes de la historia con el mismo espesor; por el contrario, el discurso se convierte en un sistema organizado, al igual que la historia, y da más espesor a las zonas que representan los momentos culminantes en las funciones o en las relaciones entre personajes, o que se consideran críticas en el tiempo o en el espacio. Historia y discurso se convierten en sistemas sémicos que caminan paralelamente cada uno con sus propios recursos.

Ortega afirma que las repeticiones textuales son un rasgo característico del género narrativo, porque «una narración somera no nos sabe, necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes» [10]. Podemos ampliar la referencia y afirmar que las vueltas en el género narrativo no se producen sólo en torno a los personajes, sino también en torno a las acciones, o a cualquiera de las otras unidades sintácticas del relato. La novela como género específico explota las recurrencias narrativas de la misma manera que la lírica explota las recurrencias de hechos fónicos para crear fenómenos de expectación y fijar el texto.

Sabemos que sintácticamente la historia es un conjunto organizado de funciones cardinales y funciones de enlace, y que el discurso incluye además informes e indicios sobre personajes y ambientes, y sobre las relaciones que se establecen y se transforman a lo largo de la novela en el tiempo. Las unidades sintácticas se identifican en el texto como núcleos de relación, pero además crean sentido, es decir, son signos en el conjunto autónomo de la novela [11], que pueden entrar en relaciones de coordinación, de oposición o de reiteración entre sí.

---

[10] Vid. Ortega y Gaset, J., *Ideas sobre la novela, O. C.*, III, Revista de Occidente, Madrid, 1947, pág. 393.

[11] Wellek, R., y Warren, A., en *Teoría literaria*, afirman que «la poesía organiza un único e irrepetible esquema de palabras cada una de las cuales

El narrador de *La Regenta* se sitúa frente a las unidades narrativas en actitudes diversas: unas veces se aleja de los hechos, otras los enfoca de cerca; unas veces los mira con objetividad total, otras los ironiza o los valora de algún modo; y, en general, podemos decir que da vueltas en torno a ellos para encontrar el ángulo que los hará semánticamente más válidos, más expresivos, si esto es lo que les corresponde, o más trágicos, si es lo que se busca, etc. Si el narrador no se siente satisfecho de la forma en que expone un motivo, busca ángulos nuevos, un enfoque más eficaz y lo repite. Es un narrador que no permanece quieto: no sigue el modelo de la cámara estática que da testimonio solamente de lo que pasa ante ella, sino que prefiere el modelo de la cámara que busca el encuadre, que sigue a los personajes, que vuelve atrás o avanza, que repite las tomas desde posiciones diversas.

Con esta técnica no se logra sólo un ángulo más favorable, se amplía además el campo de visión para situar a los hechos en sus dimensiones relativas, se superponen visiones y se les da el relieve que les corresponde.

En *La Regenta* las recurrencias se presentan bajo unas formas concretas que nos pueden servir de modelo para establecer un esquema teórico, válido para otros análisis. Encontramos recurrencias narrativas de tres tipos: 1) *repeticiones* propiamente dichas, porque se nos cuenta dos veces, con una extensión textual semejante, el mismo motivo; 2) *resúmenes* con que el narrador anticipa o cierra descripciones o presentaciones más amplias, y 3) los *rumores* de un mismo hecho en ambientes diversos y por personajes distintos, que reproducen en diversos grados de certeza o de conocimiento hechos que ya se nos han contado, o que se van a contar.

1. *Las repeticiones.* — Un hecho que tiene una importancia grande en el relato, bien porque indique un momento de crisis en el personaje o de cambio de dirección en la lógica de los hechos narrados, se presenta bajo dos enfoques bien diferen-

---

es conjuntamente objeto y signo». Lo mismo puede decirse de las unidades narrativas, que son a la vez objeto y signo en la novela.

ciados. Por ejemplo, la despedida de Ana y Álvaro a comienzos del primer verano es un hecho relevante que, mediante una anécdota de apariencia trivial, comunica un contenido semántico decisivo: Ana no será capaz de resistir a la tentación ni siquiera con su decisión de vida beata. Encontramos la primera presentación del hecho en el capítulo XX; después de una escena, se pasa a una forma narrativa simple, totalmente objetiva y limitada a los hechos escuetamente:

> Salió el buen mozo tropezando con el pavo real disecado y después con la puerta. En el pasillo se despidió de su amigo Quintanar.
>
> La Regenta sacó del seno un crucifijo y sobre el marfil caliente y amarillo puso los labios mientras los ojos, rebosando lágrimas, buscaban el cielo azul entre las nubes pardas (582).

Al día siguiente Ana revive la escena mientras reflexiona acerca de sus relaciones con don Álvaro. La narración está focalizada desde el interior de la Regenta y la escena toma un tinte totalmente subjetivo, a pesar de que se mantiene la tercera persona y no se produce el acercamiento que supondría el uso de la primera persona:

> Tuvo el valor (...) hasta para verle despedirse... Pero en cuanto le vio salir tropezando «ciego de amor y pena», creía ella, una lástima infinita le inundó el alma, y tembló de miedo; su seno se hinchó con un suspiro..., y la carne flaca tropezó con el Cristo amarillento de marfil que el Magistral había regalado a su amiga para que lo llevase sobre el pecho.
>
> Ana besó la imagen y volvió los ojos al cielo (608).

El hecho es el mismo, por tanto el valor referencial del lenguaje es el mismo, y la función informativa estaba suficientemente cumplida contándolo una vez. Hay que pensar que se busca otra finalidad, si la informativa está ya cumplida. El enfoque es diferente y altera totalmente el valor semántico.

El primer texto alude a dos hechos: el tropiezo del buen mozo, el beso de ella al crucifijo mientras mira al cielo. El lector se entera de la información que le proporciona un observador alejado psíquicamente de los hechos. No obstante, la es-

cena ocupa el final de un capítulo que resulta distribucionalmente un lugar privilegiado para subrayar los hechos. La imaginación del lector no recibe estímulos por medio de indicios textuales, únicamente podría interpretar las lágrimas o el buscar el cielo azul entre las nubes pardas con un valor simbólico: el trabajo y la lucha de Ana por encontrar su camino entre las tentaciones continuadas; las lágrimas pueden ser de dolor por la despedida, o de satisfacción por haber vencido la tentación, o quizá se deban a otra causa, que no se dice.

El segundo texto, por el contrario, es totalmente subjetivo. El foco desde el que se ve es Ana y esta circunstancia es suficiente para dar al discurso un tono subjetivo que acerca al narrador a los hechos y lo compromete proporcionando información en contraste, o con valoraciones que antes no había dado. Sentimientos como «lástima infinita», «temblar de miedo», «hinchar el pecho con un suspiro», etc.; recordar que la carne es flaca, y que el Cristo que lleva Ana se lo ha regalado el Magistral; el mismo adjetivo «amarillento» en contraste con el «amarillo» del primer texto..., todo son indicios que orientan y hasta condicionan la interpretación del lector. Las lágrimas de Ana no son de alegría al sentir superada la tentación, son el dolor que le cuesta la despedida, son la impotencia en esa lucha en la que siempre se siente vencida, como carne flaca, y a pesar de la ayuda de su amigo el Magistral.

Las reiteraciones tienen el efecto de intensificar de un modo inmediato el mensaje, subrayando los pasajes más decisivos, como éste de la despedida, que aclara para el lector que las devociones de Ana no son refugio seguro contra su pasión. Pero, además, las reiteraciones tienen otro efecto más interesante semánticamente: matizan desde ángulos propicios las escenas, y el contraste entre dos formas textuales genera un sentido más amplio, una visión en relieve y ofrece al lector las claves de una conducta, de unos valores, o la marcha de la historia.

En este caso concreto, el hecho en sí, expuesto primero en forma objetiva y sin comentarios, es uno más en la cadena que lleva al desenlace; el segundo texto parece ampliar la significación referencial afirmando indirectamente que es inútil la lucha

contra las pasiones, a pesar de que el que las suscita, don Álvaro, es como un pavo real disecado (aunque queda claro que quien lo ve así es el narrador, no Ana), a pesar de que la protección del Magistral está presente en signos sensibles, el Crucifijo, y a pesar de las decisiones de la voluntad. Todo esto se recibe como mensaje subliminal en el segundo texto, cuya referencia es la del primero.

En el plano semántico los dos textos contienen una determinada información que se complementa interactivamente por los indicios de subjetividad en el segundo texto y por el contraste de las dos visiones (objetiva / subjetiva). Pero aún hay más: los dos textos se suman referencialmente, se superponen en sus visiones y se coordinan sintácticamente por la repetición de algunos motivos (el Cristo, las lágrimas, la vista al cielo...) [12].

Como es lógico, las recurrencias narrativas repercuten en las relaciones que el tiempo del discurso establece con el tiempo de la historia. Un hecho único contado dos veces amplía el tiempo del discurso; hechos repetidos en la realidad y reducidos a una sola escena, o en una visión panorámica, dan ritmo rápido a la narración. Por ejemplo, las muchas excursiones que los Quintanar y sus amigos realizan el primer invierno (capítulo XIX) se cuentan en visión panorámica, porque no conviene al ritmo de la novela narrar singulativamente esas escenas cuyas variantes no son significativas para el relato de las transformaciones de los personajes. Sin embargo, notamos algo interesante en esa presentación resumida: «Clarín», como ya había hecho el Arcipreste de Talavera, utiliza la presentación escénica introduciendo signos de iteración, es decir, presenta una escena textual que remite a varias escenas reales. Nos enteramos que los contertulios habituales del Casino hablan siempre de unos temas, a las mismas horas, en el mismo sitio:

---

[12] Cfr. Mignolo, W., *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, 1978: «Desde la perspectiva de la teoría del texto literario, el interés que presentan los principios de linealidad y de equivalencia, es el de permitirnos analizar instancias de semiotización sobre la base sintáctica de coordinación» (pág. 100).

> Eran las tres y media de la tarde (...), ocultos en la sombra de un rincón (...) estaba media docena de socios fundadores (...) hablaban poco (...), se condenaba (...), se elogiaba (...), pasaba un socio cualquiera, y si no le conocía alguno de aquellos fundadores, preguntaba:
>
> —¿Quién es ése?
>
> —Ése es hijo de..., nieto de..., que casó con..., que era hermana de...
>
> .....
>
> Esta conversación terminaba siempre con una frase:
>
> —Si se va a mirar, todos somos algo parientes.
>
> La meteorología tampoco faltaba nunca en los tópicos de las conferencias... (148-9).

Lo que empieza como una escena concreta, localizada en un espacio y un tiempo concreto, se convierte en testimonio de muchas escenas repetidas con pocas variantes: no todos los temas de conversación habían salido ese día, pero había circunstancias que se mantenían siempre: eran seis los contertulios, se reunían a las tres en punto, en el mismo salón, en la penumbra, y hablaban de tres, o cuatro, temas. Como la mujer que perdió una gallina que podía ser de colores diversos, los socios del Casino de Vetusta hablaban de la parentela de los vecinos, del tiempo y de la utilidad de ciertos animales. Lo constante es el tono, lo variable los sujetos de los temas o algún detalle. El narrador consigue un discurso entre singulativo e iterativo que resume muchas tertulias y presenta el talante de los beneméritos socios de aquella institución local, el Casino, que constituye el telón de fondo donde se mueve y vive Ana Ozores de Quintanar.

El arte del relato no consiste en presentar una historia más o menos dramática, sino en hacer que el lector la reciba de un modo determinado. Para ello el narrador elige la perspectiva más conveniente en cada caso, y subraya los motivos que tienen mayor interés, como hace el pintor con los diferentes motivos del tema de su cuadro colocándolos en planos diversos e iluminándolos directa o indirectamente. Está claro que las conversaciones de los socios fundadores del Casino no resultan tan inte-

resantes para la historia de la novela como la despedida de Ana y don Álvaro: ésta se nos cuenta dos veces, aquéllas se resumen en visión panorámica. La diferencia semántica entre los dos modos de contar es evidente. La estructuración de los motivos se semiotiza en una *estructuración jerárquica,* que convierte al discurso en un signo que reitera la significación de la historia.

Esta interpretación confirma la que hemos sugerido acerca del valor referencial de los cuadros de costumbres de la primera parte de *La Regenta.* Son escenas que no se incluyen en el texto por sí mismas, como testimonio histórico, sino como un contrapunto de lo que podría ser una sociedad libre, auténtica, menos sometida a costumbres agobiantes y a formalismos obsesivos: una vida que Ana piensa que puede existir en alguna parte, lejos de Vetusta.

2. *Los resúmenes.* — Aparecen en el discurso de la novela como recurrencias de escenas únicas en la historia. No nos referimos a las presentaciones panorámicas, o a una narración diegética, en la que el texto resume los hechos y condensa el tiempo de la historia. Este recurso ya lo hemos analizado en otro apartado. Los resúmenes a que nos referimos ahora son repeticiones textuales: el autor describe con detalle una acción, un personaje, y luego repite en dos pinceladas la misma información. La finalidad de estos resúmenes consiste en sintetizar los rasgos de algo o de alguien en los dos o tres fundamentales, prescindiendo de los que tienen menos relieve. Es un recurso de intensificación que usa el género narrativo y que podríamos considerar paralelo, en sus efectos, al de la rima en la expresión lírica: la repetición de algunos sonidos en posición final tiene el efecto de destacar las palabras que los llevan y de ponerlas en relación fónica y semántica.

Los resúmenes pueden ser anteriores o posteriores a las anécdotas. Mediante esta técnica, el narrador subsume tiempos y espacios amplios en rasgos escuetos y semánticamente eficaces. Es la misma técnica que utilizará, por otras razones y con otra funcionalidad, el expresionismo pictórico y dramático, y que implica una semiotización de los motivos que se expresan una vez con extensión normal y otra en sus rasgos determinan-

tes. A la semiotización (es decir, a la significación valorativa que procede del hecho de destacar unos rasgos frente a otros) por intensificación hay que añadir la que procede de la coordinación de los dos textos, como en el caso de las recurrencias narrativas.

La descripción de Ronzal se hace en el capítulo VI: se enumeran sus rasgos («era alto, grueso, no mal formado...»), sus actitudes («aborrecía lo que olía a plebe...»); se observa su conducta a lo largo de tres páginas y de varias escenas. Cuando se abre el capítulo siguiente, se resume el VI: «Esta y otras cualidades distinguían a Pepe Ronzal...», y se vuelve al tiempo presente, y a la visión escénica que se había detenido cuando él llega al Casino, para que el narrador nos pusiese en antecedentes de tal personaje. El lector comprende bien lo que sigue con la información que ya tiene sobre Ronzal y sobre sus rasgos fundamentales: la energía y la tozudez.

En ocasiones los resúmenes se anteponen a las escenas y se crean expectativas que se irán cumpliendo en la narración y que no pasarán desapercibidas. El día de San Francisco, en una de las primeras escenas de la novela (a pesar de que ya estamos en el capítulo XIII del discurso, que se ha detenido en esas escenas de género a las que hemos aludido), Ana dice que «la divertían tan poco los bailes, los teatros, los paseos, los banquetes de Vetusta...» (352), y el resto del discurso nos presentará un baile (capítulo XXIV), una sesión de teatro (capítulo XVI), un paseo por las calles de Vetusta (capítulo IX), además del banquete al que Ana asiste cuando hace aquella afirmación. Es decir, el discurso presenta ampliamente lo que se ha presentado antes en un resumen, y se hace, como ocurre a veces en el poema lírico, recogiendo en orden inverso lo que se había anunciado.

Creo que tanto las recurrencias como los resúmenes pueden interpretarse como signos de intensificación del mensaje, pero creo que además desempeñan otra función en la sintaxis del relato y tienen una finalidad semántica: son elementos de unificación del texto, de coherencia y de cohesión formal y de contenido.

«Clarín», al hablar de *Tormento*, había afirmado que

> el arte literario no ha sacado provecho alguno de ese gran mundo español que debe tener tantos elementos de belleza, tanto campo de observación y de experiencia. Me atrevo a decir que no contamos con una sola descripción auténtica y artística de un salón madrileño, de un baile aristocrático, de una quinta de un grande, de un traje de una gran señora... [13].

y afirma también el autor de *La Regenta* que no es conveniente para el relato que se saque a los personajes de las circunstancias ordinarias de la vida, antes bien interesa que se describan éstas en forma pormenorizada.

Ante estas afirmaciones directas de «Clarín» nos preguntamos qué sentido pueden tener las escenas de la vida ordinaria, los personajes secundarios que remiten a unas formas sociales, y, sobre todo, qué sentido puede tener el repetirlas total o parcialmente. En *La Regenta* encontramos escenarios y escenas descritos con detalle, repetidos, resumidos, e insertados en el conjunto de la vida ordinaria de la sociedad que sirve de fondo a la historia. Aparte de la belleza y propiedad referencial que pueda tener la descripción de los salones de Vegallana, o los del Casino, o la narración del baile de Carnaval, o de las romerías populares de San Pedro, o la descripción de la finca del Vivero, es indudable que, siguiendo sus propias reflexiones, el autor las incluye como «campo de observación y de experiencia» para explicar las relaciones humanas, la evolución de los sentimientos, las transformaciones de la relación entre los personajes, los temores y alegrías que se muestran en el arte literario siempre en concreto, no como disertaciones abstractas. Los bailes, el teatro, los paseos, etc., incluidos en la novela no son meras fotografías que dilatan el discurso mediante una técnica de *l'enfilage* de cuadros con un coordinador (un personaje, un objeto, una disposición...). *La Regenta* da a esas descripciones un sentido y una funcionalidad específicas, que se apoyan en su forma de presentación, a veces duplicada, como

[13] Cfr. Alas, L., *Galdós...*, ya citada, pág. 127.

escenas y como resúmenes. Ana anuncia que se aburre en los paseos, los bailes, los banquetes, el teatro; el lector no se siente plenamente informado con este resumen y observa el comportamiento de Ana en un baile concreto, en una sesión de teatro, en un banquete. Estos lugares y esas ocasiones le sirven de esparcimiento, le hacen superar el tedio que a diario la atormenta, aunque las inquietudes que le producen resultan peores por la renovación de sus inclinaciones hacia el tenorio, y el remordimiento que se sigue.

La unidad del relato se refuerza mediante las repeticiones que le dan intensidad y generan una especie de incipiente perspectivismo como procedimiento narrativo, que la novela del siglo XX explotará sistemáticamente con técnicas de visiones, o de narraciones múltiples. Pero además la unidad de la novela se asentará en el hecho de que todas esas escenas, diferentes entre sí, anunciadas a la vez, y repetidas una a una, tienen la misma función: demostrar que Ana no se siente segura y le resultan peligrosas para su tranquilidad espiritual. En todas se repite el mismo proceso: una afirmación por parte de ella de que se aburrirá, una preparación más o menos larga para conseguir el permiso del confesor y dar su propia conformidad al marido, y una actitud idéntica final de desequilibrio, de desasosiego, peligroso emocionalmente. Ana, que ha renunciado a la literatura porque la sociedad vetustense no la considera actividad propia de una señora, que ha renunciado al trabajo como salida a su situación de miseria, está en una sociedad que la admite como señora de Quintanar y solamente le ofrece unas diversiones que, en principio y por consejo del confesor, rechaza por aburridas y por peligrosas. Todo resulta, pues, rechazable, por una razón o por otra y Ana debe permanecer en su posición única de amante esposa de un marido que es un chisgaravís. La injusticia de esa limitación es evidente.

Éste es el sentido que parece desprenderse no ya del contenido de la anécdota, sino de las técnicas utilizadas para exponerlo. La información referencial queda perfectamente cumplida en las escenas; los resúmenes son un hecho sintáctico de recurrencia y un signo cuyo significado tiene tres vertientes:

a) intensificar, *b*) coordinar, *c*) destacar. Los dibujos siguen unas líneas que se intensifican por partes, precisamente las más relevantes para la historia.

3. *Los rumores.* — Constituyen en *La Regenta* uno de los artificios de recurrencia más eficaces para despertar el interés del lector respecto a algunas acciones y a determinados aspectos de los personajes. Vamos a estudiar esta técnica en la presentación de un personaje, don Fermín, y de un hecho, la Confesión. No son los únicos para cuya expresión se utilizan estos recursos, pero quizá son los más destacados y complejos, y los tomamos como modelos.

En general al autor de *La Regenta*, y a pesar de su realismo, le interesan más los procesos internos que las acciones externas. En esto sigue una práctica que ya se ha advertido en la novela en general y que consiste en escamotear los hechos. El mismo L. Alas, hablando de Galdós lo había advertido: en los momentos cumbres del relato es conveniente sustituir los actos externos por la introspección psicológica, por tanto, no es una casualidad que los hechos decisivos de su novela no estén en el texto sino a través de las reflexiones que suscitan. No nos cuenta la boda de Ana, sino el proceso que lleva a ella: nada sabemos de dónde, cuándo y cómo se celebró la boda, el texto se limita a decir escuetamente, «la aristocracia (...) opinó que Anita hacía una boda loca. —La hizo» (133). Ni siquiera se aclara la ambigüedad de ese adjetivo «loca», ¿podemos entender que hacía una boda conveniente, feliz, descabellada? Nada se dice, sólo el hecho sobre el que se planteará la historia: Ana se casa con un viejo.

Tampoco se cuenta, siguiendo este criterio, la confesión, a pesar del relieve sintáctico que tiene en el conjunto, puesto que constituye la función de apertura, y a la vez la función cardinal de la primera parte del relato. Se nos dan detalles minuciosos y abundantes sobre su preparación, sobre los comentarios que suscita antes y después y sobre las impresiones que causa a los protagonistas.

Aunque parezca inverosímil, tampoco se nos cuenta el adulterio, sino el largo proceso que lleva a él y las funestas conse-

cuencias que acarrea. Al final del capítulo XXVIII hay un diálogo telegráfico: «Ana. —Jesús», que el lector tiene como indicio, inequívoco en su contexto, de que se llega al adulterio.

A pesar de esta técnica de escamoteo de los hechos fundamentales, el lector de *La Regenta* recibe un mensaje claro, una trama diáfana y unos personajes bien delimitados en su papel y en su psicología. Y a esa impresión de claridad contribuye tanto la estructuración sintáctica de la historia, que es sencilla en sus funciones y secuencias, como las manipulaciones semánticas del discurso. Aunque no se cuenten los hechos principales, se repiten los detalles en torno a ellos, y esto es suficiente para que la historia vaya transcurriendo con un ritmo que resulta icónico de la importancia del pasaje en el conjunto.

La Confesión es el motivo central de la primera parte de la novela. No es un motivo autónomo, a pesar de la gran extensión que tiene en el discurso, puesto que está subordinada a la trama en general y es funcionalmente el primer paso para el adulterio: se cuenta como pórtico a lo que seguirá, no como una anécdota, o un cuadro de género.

El cambio de confesor lo hemos interpretado sintácticamente como la función de apertura, el primero de los hechos que en cadena secuencial llevarán al adulterio y a la muerte de don Víctor, es decir, al desenlace de la novela.

La confesión es en la primera tarde de la novela un proyecto: Ana y Visita esperan en la capilla de don Fermín, se supone que para confesar. El Magistral no lo sabe, según deducimos de su actitud en la torre de la catedral donde estaba «cansado de mirar, o no pudiendo ver lo que buscaba allá, hacia la Plaza Nueva, adonde constantemente volvía el catalejo...» (23), porque creía que Ana podía estar paseando en su parque: si don Fermín hubiese sabido que Ana estaba en la catedral, sería absurdo que mirase tanto para la Plaza Nueva. Cuando baja de la torre y atraviesa las naves, «en la segunda capilla del norte, la más oscura, don Fermín distinguió dos señoras que hablaban en voz baja. Siguió adelante» (23), aunque luego se aclara que «las había conocido, eran la Regenta y Visitación; estaba seguro. ¿Cómo había venido sin avisar? Don Cayetano debía sa-

berlo», y efectivamente lo sabía y se lo explicará después del coro.

La primera tarde del discurso transcurre en torno a esa confesión que no llega a realizarse. Después del coro, Ana y don Fermín se verán en el Espolón para fijar hora para la tarde siguiente.

Empieza una nueva etapa, la preparación, que se prolongará hasta bien entrada la noche y será el motivo que mantiene a Ana despierta rememorando, al hacer el análisis de conciencia para una confesión general, algunos pasajes de su vida, de su infancia.

Tantos preparativos suscitan un interés grande en el lector, la confesión se transforma en el *leitmotiv* de todo lo que se hace, y se espera con impaciencia. Podría pensarse que el narrador contará la confesión focalizándola desde uno de los protagonistas, o bien la narrará sin focalizarla, pero la verdad es que no la cuenta de ningún modo. Durante el tiempo que dura la confesión, el narrador se marcha de la catedral: va al Casino para seguir los comentarios de los socios y las confidencias de don Álvaro a Paquito Vegallana, todos sobre un único tema: Ana y la confesión, Ana y los amores. Después el narrador sigue a los dos pollos en su paseo hasta el palacio y se sitúa en el balcón para contemplar a la Regenta cuando vuelve de la catedral y dice que ya ha confesado.

El hecho más relevante de la primera parte de la novela, la función que abre el relato, y que ocupa la mayor parte del discurso, se ha ocultado en su realización: mientras Ana confiesa, el narrador nos lleva a otro lugar. Los minuciosos preparativos, tanto externos (ida a la catedral, alerta en el coro, suspicacias de los canónigos, encuentro en el paseo, cita para el día siguiente), como los internos (repaso de la vida anterior, disposición para confesar), han sido narrados con morosidad y han creado en el lector una expectación que hacía esperar un enfoque próximo del hecho, un primer plano de la confesión, que no se da.

El narrador, después de ver a Ana desde el balcón, deja a los personajes y escenarios anteriores, y marcha con Ana en un

paseo a las afueras de Vetusta. Entonces sí se nos cuenta la confesión, pero ya no en directo, sino por medio de las reflexiones de la Regenta y de las impresiones que los detalles de la confesión han dejado en su espíritu. No se cuenta nada sobre el contenido de la confesión, Ana recuerda lo circunstancial, las formas, y sólo después de un rato empieza a inquietarse por lo que ha ocultado. Revive alguna de las sensaciones que ha experimentado: «le zumbaba todavía en los oídos aquella voz dulce» (217); valora el lenguaje elocuente del Magistral, entreverado de locuciones familiares, de comparaciones sencillas: «se había entusiasmado con aquel fluir de palabras dulces, nuevas, llenas de una alegría celestial...»; se fija en las circunstancias del lenguaje: «la voz del confesonario temblaba al decir...»; piensa en los efectos beneficiosos de una confesión así y la compara con las que había hecho con el confesor anterior. Está deslumbrada por la forma de la confesión, más que por el hecho en sí.

Una vez que ha repasado todas las sensaciones, Ana empieza allí mismo a sentir escrúpulos, y parece que los efectos de la confesión no van más allá de lo inmediato emotivo y sensual. Ana se preocupa por su falta de sinceridad, que será una de las claves de sus relaciones con el confesor. La primera confesión resulta decisiva en esas relaciones porque marca la pauta para las demás: ni Ana ni don Fermín llegarán a despojarse de su máscara.

Los rumores anteriores y posteriores a la confesión, y el hecho de repasarla una y otra vez (primero Ana y al día siguiente don Fermín) desde ángulos diversos, magnifican este hecho, que se convierte en el tema central de la primera parte de la novela y en el motivo generante de la historia.

Los rumores se inician antes de la confesión, en el coro, en el Casino, en las tertulias, en los paseos: la ciudad, como si la estuviera esperando, toma la confesión como tema de sus conversaciones y no la abandona. En el coro don Custodio da a Glocester «la noticia de que la Regenta estaba en la capilla del Magistral, esperándole para confesar» (48), y discuten si la elección del nuevo confesor sería libre por parte de Ana. Todo

el capítulo II está lleno de alusiones al cambio de confesor, a las razones y circunstancias en que se hace.

El Casino es otra caja de resonancia de rumores: las escenas que han tenido lugar se reproducen íntegras en las conversaciones de los socios, cada uno aporta su pieza y el *puzzle* se va completando: se comenta que Ana estuvo en la catedral, que don Fermín pasó de largo, que se vieron en el Espolón, y tanto saben los socios beneméritos de la Institución vetustense, que hasta entran en el secreto de la confesión: Ripamilán ha aconsejado a Ana que cambie de confesor porque don Álvaro la pretende y el viejo Arcipreste no se siente con fuerzas para ayudar eficazmente a su dirigida en esos lances. Los socios del Casino aportan sus conocimientos, o sus suposiciones, al acervo común y sobre ellas hacen conjeturas, opinan sobre Vetusta ausente y todo ello espontáneamente, como cosa habitual y bien ensayada, sin escrúpulo alguno.

No se ha realizado aún la confesión y ya se han llenado muchas páginas del discurso con rumores. El narrador los recoge, aunque sean nimios, porque tienen un sentido claro en el contexto: el lector se entera así de cómo se vive en esa sociedad en la que todo se mira con ojos implacables, en la que vivir es estar expuesto en un escaparate: todo se sabe, todo se comenta, todo se discute; se suponen intenciones y se inventan sentimientos a partir de los menores indicios, siguiendo una técnica de larga tradición y de sabia maledicencia.

Una vez realizada la confesión (final del capítulo VIII), los comentarios y los rumores vuelven, esta vez centrados en la duración. Resulta prácticamente imposible entrar en el contenido, puesto que ni Ana ni don Fermín van a romper el secreto, y el narrador no parece decidirse, ni en su omnisciencia, a hacerlo, y, por ello, la murmuración se centra en la duración. Don Custodio está espiando y opina que dura «escandalosamente»: «Había visto a la Regenta con la cabeza apoyada en el confesonario, cubierta con una mantilla... y vuelta a pasar y ella quieta, y otra vez, siempre allí, siempre lo mismo» (267) [14]. Él

[14] Puede observarse cómo se semiotizan los recursos sintácticos de la

y Glocester comentan «una hora, una hora», y más tarde, «hora y media». Cuando termina salen de la catedral a propalarlo, «no pensaban hacer comentarios. El hecho, puramente el hecho. ¡Dos horas!» (268).

Petra también ha quedado extrañada, pero a pesar de su oscuro resentimiento contra su ama, es más ecuánime en sus exageraciones: «¡Más de una hora de confesión!» (215).

Luego será el mismo don Fermín quien recuerda a intermitencias la confesión y curiosamente la revive en algunas notas que parecen tomadas de un cuadro expresionista: «un manto negro y dos chispas, los ojos, que brillaban en la oscuridad», y además la voz: «¡Pero aquella voz! ¡Aquella voz transformada por la emoción religiosa!» (264). «Recordaba minuto por minuto aquella hora —y algo más— de la confesión de la Regenta», y piensa «¡Una hora larga!». «El cabildo no hablaría de otra cosa aquella mañana (...) en el tertulín» (267).

El narrador no entra en el tiempo exacto para refutar las exageraciones, sólo comenta, «en efecto, había sido mucho tiempo. El Magistral no lo había sentido pasar; doña Ana tampoco» (268).

Los ecos de la noticia llegan a doña Paula que los amplifica: «estuviste dos horas y media en el confesonario» (280) y se preocupa por los posibles comentarios porque ya «el arcediano y don Custodio hicieron anoche comidilla de la confesata... y si había durado o no había durado dos horas». Y vuelve a insistir «para prevenirle contra la Regenta y sus confesiones de dos horas», y eso que, prudente ella, no formuló una pregunta que le afloraba incontenible: «pero ¿de qué demontres hablasteis dos horas seguidas?».

El episodio nuclear de la primera parte de la novela, que además es la función que abre el relato, queda subrayado por los rumores previos y se magnifica por el runrún posterior, de forma que se convierte en signo icónico del relato.

Queda más de relieve el carácter icónico que adquiere la presentación del motivo «confesión» en el discurso, si se con-

coordinación (y... y... y) para indicar la duración, y cómo se repiten los términos que la indican: siempre, siempre, siempre...

trasta con otros episodios, por ejemplo, el del banquete en casa del marqués. A propósito de la fiesta se describen en directo y morosamente las personas, los muebles, la comida, las conversaciones, etc., en una escena de género pintada con mano maestra y que es aprovechada por el narrador como lugar y tiempo de observación de conductas y de presentación de relaciones entre los personajes. A pesar de todo, no tiene relieve en la sintaxis del relato; una vez que pasa no se alude más a ella, porque es una función de catálisis como otras tantas. Por el contrario, la confesión se anuncia en varios espacios y tiempos, se prepara, se comenta, se exagera en torno a ella (el valor icónico de las exageraciones de doña Paula como expresión del miedo por el hijo es evidente) y se presenta desde una visión poliédrica: para Ana constituye una esperanza, la posibilidad de encontrar un camino; para los socios del Casino es un motivo de charla y la interpretan como una estrategia contra los ataques del amor mundano; para don Fermín es una forma de dominio, aunque luego se transforma al enamorarse; para don Custodio es una afrenta a su dignidad, ya que por orden jerárquico le corresponde a él, y no a don Fermín, confesar a tan ilustre dama; para doña Paula es «la confesata»: dos veces repite este término, que tiene la función de desacralizar el acto y convertir el sacramento en una simple confidencia, que puede resultar peligrosa para su Fermo.

Si «Clarín» opina teóricamente que los momentos culminantes de la novela deben sustituir los actos por las reflexiones de los personajes, interiorizando la acción, es indudable que en la práctica lo ha conseguido y ha hecho de la confesión, no contada, el tema de las conversaciones y de los pensamientos de los personajes principales. El lector queda bien informado de la transcendencia que en el relato tendrá un hecho que era habitual en la sociedad: el discurso vuelve sobre él una y otra vez reflejando lo que ocurría en la ciudad. Algo tan sencillo como una confesión remueve las aguas tranquilas de la convivencia de la sociedad: «en dos días todo aquel *runrún*... ¿y qué había? ¡Nada, absolutamente nada! ¡una señora que había hecho

una confesión general!» (384). Don Fermín resume en estas frases la situación.

Cuando se habla de realismo y de reproducción fotográfica de la realidad a propósito de la novela decimonónica, se olvida con frecuencia que las historias que se nos cuentan toman su sentido de los límites textuales en que se sitúan, y de la estructuración de unos hechos en una determinada relación causal que les da coherencia. Un hecho cualquiera de la realidad se sitúa en el tiempo abierto de la historia y carece totalmente de significado, si no se le da: las interpretaciones de los episodios y de las relaciones entre ellos son la base significativa general que aporta el narrador y que permite interpretarlas al lector. Una confesión es un hecho, sin otras dimensiones semánticas; los comentarios que suscita pueden colocar a ese hecho en una relación de causa respecto a otros y le dan sentido, que para cada uno de los comentaristas puede ser diferente, como hemos visto: una esperanza para Ana, una vanidad para don Fermín, un temor para doña Paula, un motivo de resentimiento para don Custodio, una estrategia para los socios del Casino... Lo que después ocurre en la novela no tendrá relación con la realidad convencional que se presenta, sino que dará la razón a unas interpretaciones y se la quitará a otras. El significado del hecho «confesión» es absolutamente textual, no óntico, y procede de la forma en que el discurso lo presente.

Los rumores, que tan eficazmente literaturizan un hecho, son asimismo un recurso eficaz para dibujar a los personajes y darles la ambigüedad y densidad propia de las creaciones artísticas.

Las recurrencias en forma de rumores y de murmuraciones tienen, respecto a los personajes, una funcionalidad semántica directa: adelantan actitudes y conductas que se presentan bajo un prisma determinado y que luego serán confirmadas o rechazadas por el texto. En *La Regenta* y particularmente respecto a don Fermín, suelen presentarse, en forma de rumores, juicios que parece que han de rechazarse por exagerados, pero que al confirmarse posteriormente como verdaderos, señalan y subrayan eficazmente los defectos del personaje y, en general, los

rasgos negativos de su conducta. Es una técnica muy compleja, en parte semejante, por los efectos de expectación que produce en el lector, a las recurrencias fónicas que emplea el discurso lírico: crea una forma tensa de comunicación por la repetición de un hecho, a intervalos más o menos regulares.

Ana es, a lo largo de la novela, el personaje que suscita más rumores, más comentarios. En la página 445 se afirma directamente que «hacía algunas semanas que se hablaba mucho de la Regenta, se comentaba su cambio de confesor...» (445) y así seguirá todo el relato.

El procedimiento es siempre el mismo, aunque se refiera a personajes secundarios, que el usado para don Fermín y que analizaremos detalladamente. Por ejemplo, para presentar a Visitación se dicen cosas que parecen habladurías y como tales se ofrecen, en forma distante y hasta irónica: «cuando Visitación era soltera se dijo —de quién no se dice— si había saltado o no había saltado por un balcón..., no por causa de incendio, sino por causa de un novio que algunos presumían que había sido Mesía. Todo eran conjeturas; cierto nada» (195). Unas páginas más adelante se confirman esas conjeturas como hechos ciertos, primero por la voz del narrador: don Álvaro «había sido su primer amor serio, es decir, el primero que le había hecho cometer imprudencias, como, verbigracia, saltar una noche por el balcón» (204), y para que no haya duda sobre la veracidad del suceso, Mesía «recordó con tristeza, mezclada de remordimiento, la noche en que aquella mujer saltaba por un balcón, llena de fe y enamorada» (210).

Podemos preguntarnos ¿qué sentido tiene aludir a un hecho como simple conjetura, ponerlo como dudoso cuando se puede presentar desde un principio como cierto, y por qué se superponen dos visiones, la del narrador y la del personaje? Simplemente se trata de recursos de intensificación que tienen una finalidad semántica: subrayar determinados hechos, dibujar con más eficacia algunos rasgos de los personajes para dar a la distribución de la materia sintáctica un valor semiótico, que los hace significativos por sí mismos. En el caso concreto de Visitación el significado de los rumores y de la posterior con-

firmación parece darnos un esquema de lo que tolera y no tolera la sociedad vetustense: todo lo que no produce escándalo es asimilado en materia de conversación de tertulia. Para que Ana fuese aceptada en aquella sociedad tenía que adaptarse a sus modos hipócritas y ser una adúltera discreta, sin escándalo, tenía que limitarse a dar temas de conversación, pero procurando que no le ocurra nada trágico a nadie, ni a don Víctor.

Ésta es la técnica que seguirá el narrador para perfilar con trazos discontinuos la figura de don Fermín; es una elaboración meticulosa y consigue unos efectos admirables, que no hemos visto repetidos en ninguna otra novela realista. Los ángulos de la personalidad difícil y compleja del Magistral y las máscaras con que se reviste en función de sus interlocutores, van descubriéndose sucesivamente por medio de afirmaciones directas, o por medio de rumores que luego se confirman como hechos. Vamos a ver con detalle el procedimiento, porque creo que merece la pena.

En la Sintaxis hemos visto cómo estaba construido don Fermín de Pas como unidad clave de las relaciones sintácticas, cómo eran sus perfiles físicos y hasta fisonómicos. Ahora podremos ver las manipulaciones semánticas que las recurrencias de algunas de las notas consiguen. Convendría que los críticos que interpretan a don Fermín como una copia de una persona real, viesen cómo está realizada esa copia, y hasta qué punto el canónigo es una elaboración de la palabra en el discurso literario.

Empecemos por un detalle que no tiene demasiada importancia en sí mismo, pero que sirve para adelantar lo que será el procedimiento y también para ver cómo es un proceso de semiotización. La presentación del Magistral, desde el mismo momento en que se deja ver como un pequeño bulto, a lo lejos y desde arriba, se hace mediante rumores: los dos monaguillos que están en la torre de la catedral lo ven, lo reconocen y comentan que don Fermín se pinta la cara con colorete; uno de los pilletes lo acepta como verdad: «¿Qué te parece, chico? ¡se pinta la cara!», el otro lo niega, «Bismarck negó lo de la

pintura. Era que don Custodio tenía envidia». Don Fermín llega a la torre y se comprueba que no se pinta: el narrador lo ve y nos lo dice, rechazando los rumores definitivamente: «tenía razón el delantero. De Pas no se pintaba...».

Por su contenido, el episodio no tiene importancia, pero inaugura un esquema que se ha de repetir una y otra vez para dibujar al personaje: las cualidades, hasta los rasgos físicos, se discuten, se le acusa de vicios que luego se niegan y que terminan por confirmarse, como en el caso de los rumores sobre Visitación. Sin embargo, en esta primera ocasión resulta falso lo de la pintura. El lector después de la experiencia está predispuesto a pensar que los rumores son exagerados, que proceden de algún envidioso, pero va comprobando de modo sistemático que el señor Magistral tiene, y en alto grado, todos los vicios de que se le acusa en las habladurías de la muy noble Vetusta.

El narrador insiste en cómo se valoran esas habladurías, esos rumores: hay algunos personajes que no los creen, por ejemplo don Víctor: «las calumnias con que la maledicencia perseguía a De Pas tenían un aislador en don Víctor; por su conducto no se propagaban, y aún tomaba a su cargo deshacer su perniciosa influencia» (59); Ana toma la misma actitud: «algo había oído ella mucho tiempo hacía, pero vagamente. Se acusaba al Magistral de vicios tan torpes, de tan miserables delitos, que lo grosero de la calumnia la hacía de puro inverosímil, inofensiva casi», por tanto, «la Regenta había despreciado y hasta olvidado aquellos rumores que llegaban de tarde en tarde a sus oídos» (614).

Al lector le llegarán los rumores y además calificados de «torpes», de «miserables», de «groseros», de «inverosímiles», y luego se le dice en el texto que son ciertos, que no son calumnias, que son hechos.

El Magistral y su madre saben bien a qué atenerse porque disponen de espías e informadores y toman, incluso cuando hablan entre sí, una actitud ambigua que parece confirmar unas veces lo que se dice y, sin embargo, en otras ocasiones, se escandalizan y lo rechazan por exagerado e inverosímil.

El lector pasa muchas páginas sin saber a qué atenerse: puede tomar como modelo lo del rumor acerca de la pintura de la cara, que resulta ser falso; puede seguir la actitud de Ana y su marido y rechazar los rumores por torpes y exagerados; puede creer que tales rumores proceden de algún envidioso de los muchos que tiene el Magistral, o puede pensar que son ciertos. Con todas estas posibilidades de interpretación, el lector debe tomar postura ante las habladurías de los murmuradores para ir formándose una idea del personaje. Por principio parece que los rumores son rechazables siempre, y más concretamente esos que corren sobre el Magistral, tanto por la fuente de donde salen, las tertulias del Casino, como por la naturaleza misma de las acusaciones, así que, cuando se confirma su verdad, el lector queda admirado de hasta dónde es capaz de llegar el Magistral con la ayuda de su señora madre. El cinismo de ambos es inverosímil, torpe, grosero, miserable y todo lo que se había anunciado.

La figura del Magistral no es una copia directa de la realidad, en todo caso es el resultado de una serie de retratos superpuestos como las fotografías de Galton, que van dando perfiles a una personalidad compleja, desde lo más externo de la figura hasta las capas más profundas.

El Casino es la caja de resonancia de los rumores. El Magistral, simplemente por ser un *carca,* es el objeto de ataque de los liberales; por ser confesor tiene la desconfianza de los hombres; por ser arrogante y buen orador tiene la envidia de sus compañeros de cabildo. Antes de que el lector sospeche sobre la falsedad de los rumores, se le dice que proceden de rivales, de envidiosos, de enemigos, de gentes que odian a don Fermín. Antes de decidir nada, el lector considera que los rumores son cosa de agnósticos, de envidiosos, de enemigos personales.

Los rumores se inician con insinuaciones; Foja da a entender que sabe mucho, que se calla más de lo que dice: «el Magistral (...) no me venga usted con cuentos (...), si yo hablara (...). Además todos ustedes saben...». Unos opinan que sí, otros en contra, y el narrador focaliza desde un personaje aparentemente imparcial entonces, don Álvaro:

> No es un santo —añadía—, pero no se puede creer nada de lo que se dice de Obdulia y él, ni de lo de él y Visitación; y en cuanto a sus relaciones con los Páez, yo que soy amigo de don Manuel y conozco a su hija desde que era así —media vara— protesto contra todas esas calumniosas especies... de que Olvidito está supeditada a la voluntad de don Fermín; que no se casa, ni se casará porque él quiere hacerla monja.

La discusión se prolonga y Foja enumera los pecados del Magistral: es el azote de la provincia; tiene embobado al obispo; tiene al clero metido en un puño; se ha hecho millonario en cinco o seis años que lleva de Provisor; la curia de palacio no es una curia eclesiástica, sino una sucursal de los Montes de Toledo; del confesonario no merece la pena hablar; la corte de María es una corrupción.

Mesía matiza, «señor Foja, hay cuando menos notable exageración en todo lo dicho».

El lector advierte que la figura de don Fermín se está haciendo ante sus propios ojos, y que alguno de los trazos que lo dibujan deberán ser borrados y sustituidos por otros, porque no parecen ciertos.

Doña Paula sabe punto por punto todo lo que ha dicho Foja y hasta lo exagera al enumerarlo, pero lo presenta desde una perspectiva de rechazo: lo exagera para ridiculizarlo, a la vez que utiliza gestos de manos y pies para subrayar lo que presenta como exageraciones; considera hipótesis lo que ella sabe que son realidades y rechaza generalmente las palabras, sin entrar en los hechos. La enumeración la realiza en una escena en la que está presente su hijo, que sabe tanto como ella, lo que nos hace pensar que el pasaje sea un tanto artificioso: va dirigido al lector, no a don Fermín que está presente.

Precisamente por este hecho me parece que se trata claramente de un artificio literario, para intensificar, más que de un modo de informar de unos hechos, o de unos rumores sobre ellos.

En su enumeración, doña Paula se incluye a sí misma como sujeto de todos los pecados nefandos que le atribuyen a su

querido hijo: si nos comemos la diócesis; si entramos en el Provisorato desnudos y ahora somos los primeros accionistas del Banco; si nuestros paniaguados andan por ahí recogiendo como esponjas el oro y el moro para venir a soltarlo a la alberca de la casa; si el Obispo es un maniquí en nuestras manos; si vendemos cera; si vendemos aras; si don Santos se arruina por culpa nuestra y no del aguardiente; y además tus amoríos; tus abusos del consejo espiritual; tú tienes fanatizado a medio pueblo... y hasta les parece mal que enseñes doctrina a las niñas de la Santa Obra del Catecismo.

Así explaya doña Paula los rumores que, como amenazas, propalan los envidiosos de su hijo; es evidente que algunos son falsos, otros exagerados, pero ella los presenta a todos en el mismo saco para beneficiarse en todos de la duda. El lector puede pensar que la falta de verdad evidente de unos puede ser la de todos.

Pero al seguir leyendo la novela se confirman todas las acusaciones, aun las más inverosímiles, y el proceso semántico da la vuelta: los que recogen los rumores no exageran, más bien son ingenuos los que los rechazan y los niegan.

Don Fermín se pregunta cuando reflexiona sobre lo que acaba de decir su madre: «pero, ¿era todo calumnia?», y él mismo se contesta: «yo soy un ambicioso (...), yo soy avariento, yo guardo riquezas mal adquiridas (...), yo vendo la gracia, yo comercio como un judío con la religión del que arrojó del templo a los mercaderes»; reconoce también que tiene dinero: «¡si yo echase a volar mi dinero!»; y para todo reserva la misma razón: «su madre era quien le empujaba a todos aquellos actos de avaricia que ahora le sacaban los colores al rostro». Comprobamos también en el texto la influencia que el Magistral ejerce sobre los Carraspique y los Páez; es una realidad que la hija monja de los Carraspique se está muriendo tísica y don Fermín impide que vuelva a casa, donde podría estar mejor, según consejo del médico: los Carraspique lo sacrifican todo, hasta la salud de sus hijas, a la veneración que sienten por el confesor, y el narrador resume en una frase final la situación

al afirmar que don Fermín sale de «aquella casa, donde su imperio no tenía límites...» (300).

En el Palacio del Obispo don Fermín manda más que en su propia casa: «Su Ilustrísima se abandonaba en brazos del Provisor para todo lo referente al dominio de la diócesis (...), todos convenían que el bueno de Camoirán no tenía libertad» (303); el narrador vuelve a insistir más adelante al contar la historia de Paula, que ha sido ama de llaves del obispo y «desde entonces aquella mujer de hierro había dominado al pobre santo de cera. El hijo ayudado por su madre continuó la tiranía», y los mismos protagonistas reconocen que «le tenían en un puño».

De los amoríos, aparte de la historia de la Brigadiera que no se aclara, no se confirma nada. El Magistral desprecia a Visita y a Obdulia; la primera se confiesa con don Fermín, pero «ya sabía él a qué iba allí aquella buena pécora; pero chasco se llevaba; la confesaba por los mandamientos y se acabó». Respecto a las criadas la situación es más compleja: en varios pasajes el discurso nos da a entender que doña Paula actúa de provisora y lo prepara todo a fin de que su hijo no tenga que salir de casa para nada, sin embargo, la actitud del marido de la primera doncella parece descartar que hayan existido relaciones entre su mujer y don Fermín; de Teresina sabemos que, al menos, tomaba bizcochos y chocolate a medias con el señorito; y de Petra sabemos con certeza que tuvo relaciones carnales con el Magistral.

La simonía del Provisor se confirma también directamente en el texto, «como todos los días, se presentaron aquella mañana cuestiones turbias que el Provisor acostumbraba a resolver como por máquina, con el criterio de su ganancia, con habilidad pasmosa...», y siempre la disculpa de la madre: «¿no era un curial que se hacía millonario para pagar a su madre deudas sagradas y para saciar con la codicia la sed de ambiciones fallidas?».

Todo queda confirmado: los rumores no exageran, y el proceso de información es el mismo siempre para el lector; se rumorea en el Casino, en las tertulias, en la calle, sobre algún

vicio; unos se manifiestan a favor, otros en contra y se suscita así el interés sobre la persona de ese personaje; doña Paula recoge las «calumnias» para aconsejar prudencia; posteriormente se confirma la verdad y se analizan las razones de esa conducta monstruosa; doña Paula no se molesta en buscar ninguna justificación, porque, según sus cánones, ella está recibiendo simplemente el producto de las inversiones que había hecho con su hijo: todo le parece lógico y justo; don Fermín, en cambio, se avergüenza de sus vicios de avaricia, pero tiene una justificación: está pagando a su madre. La falacia de las argumentaciones es evidente, pero el lector ha comprobado las razones interiores de ese modo de actuar, que rechaza.

La manipulación de la materia narrativa, al presentarla bajo ángulos diversos, consigue un dibujo en profundidad para las acciones y para los personajes. El canónigo queda bien perfilado por sus relaciones en la casa, con la madre y las criadas, por su carácter vitalista y violento y, a la vez, hipócrita: él sabe perfectamente que las deudas a su madre no puede pagarlas con su cargo eclesiástico, y, al acogerse a esas razones, lo que hace es presentar ante sí mismo unas motivaciones aceptables para una conducta vil. Es una manera de actuar a la defensiva, que ha estudiado el psicoanálisis.

Sobre lo que no cabe duda es sobre el hecho literario: partiendo de la convención de que la novela transcribe una realidad, los modos en que se presenta pueden estar al servicio de una determinada intención: destacar tal o cual pasaje, llamar la atención sobre tal o cual modo de actuar. «Clarín» utiliza las repeticiones, los resúmenes, los rumores, como recursos para centrar el interés hacia la figura de los protagonistas; son recursos de intensificación y a la vez de distanciamiento, como pueden ser el paralelismo funcional, o las recurrencias fónicas, léxicas o sintácticas, que con tanta frecuencia utiliza el discurso lírico. El relato acude a otros recursos de recurrencia más acordes con la naturaleza de las unidades que utiliza.

Los personajes van componiéndose ante el lector, desde ángulos de enfoque diversos, con rasgos que se repiten o se borran, unas veces verdaderos, otras falsos, con valoraciones

también diversas; en resumen, con un dinamismo que Tynianov destaca como uno de los rasgos específicos de las estructuras literarias.

En *La Regenta* estos recursos tienen una gran eficacia para destacar el sentido de determinadas funciones y personajes. La distribución neutra, es decir, la que puede apoyarse solamente en la lógica de las acciones, sirve de apoyo a la estructuración literaria que, mediante analepsis o prolepsis, destaca unas partes frente a otras; y a esto se añade la posibilidad de repetir determinadas partes, en forma directa, cambiando el enfoque simplemente, o en forma indirecta, como en los rumores y resúmenes.

Estos cambios nos indican que el género narrativo es una creación artística muy manipulada, incluso en las formas de mimesis que se creían más directas. Todo está pensado para conseguir el enfoque más favorable, la visión más adecuada al tipo de acción, o de personaje y, en último término, al significado que adquieren en la obra.

ENUNCIACIÓN / ENUNCIADO

En la convención general de la creación literaria «relato» se distingue un narrador (el sujeto que cuenta), un enunciado (lo contado) y un proceso de enunciación (acto de contar). Más sencillamente podemos decir que en todo relato hay un narrador que cumple la actividad de la enunciación y obtiene un resultado, que es el enunciado.

La enunciación así entendida es anterior al texto, puesto que es el proceso que va forjándolo, dándole forma, y está fuera de él. Sin embargo hay muchos relatos en cuyo enunciado pueden encontrarse vestigios de la enunciación. La *teoría de la enunciación* relaciona el texto con el acto de escribirlo, y trata de encontrar en el enunciado los indicios formales o semánticos de la enunciación [15].

[15] Vid. Dubois, J., «Enoncé et énonciation», en *Langages*, 13, marzo, 1969 (págs. 100-110). El número 17 de *Langages* (marzo, 1970) está dedicado mo-

Situamos entre los recursos semánticos las relaciones que el texto establece con su propia enunciación, porque entendemos que es una forma de hacer patente la existencia del narrador, acercándolo o alejándolo de sus personajes o de las acciones, que dan materia al relato.

Por lo general el narrador queda al margen de su enunciado, como ocurre por otra parte habitualmente con el emisor de cualquier mensaje: permanece latente. Ya hemos analizado los casos en que el narrador se identifica con el sujeto gramatical en el estilo autobiográfico, real o falso, pero esto es un hecho de lengua y se sitúa en las relaciones del narrador con el lenguaje de su relato. Ahora vamos a verificar cómo pueden descubrirse en el enunciado vestigios del proceso de la enunciación, no del narrador.

Hay relatos que nos cuentan una historia y a la vez incluyen en el discurso una metahistoria, es decir, la historia de la historia, o la historia del discurso, cómo y cuándo se conoció el contenido del relato, cómo y cuándo se ha escrito, y cómo se va a contar, o cómo se ordenará la materia, etc.

P. Raffa [16] señala que uno de los cánones del realismo es la presentación objetiva, que busca la impersonalidad, y trata de evitar las interferencias del narrador en su discurso; sin embargo, no es difícil encontrar en las novelas realistas frases en las que el narrador se dirige al «amable lector» para explicarle algo acerca del relato.

No creo que esto sea signo de falta de objetividad, más bien puede interpretarse como un recurso de distanciamiento respecto a la materia, e incluso de objetividad, que situaremos en la relación convencional en que se sitúa el narrador respecto a su historia. Con esas interferencias el narrador da a entender (las semiotiza, por tanto) que la materia de su relato es autónoma, no depende de él, está ahí, y él la observa simplemente, es de-

---

nográficamente al análisis de las relaciones enunciado-enunciación. También S. Lecointre y L. Calliot, «L'appareil formel de l'énonciation dans Jacques le fataliste», en *Le français moderne*, julio, 1972 (págs. 222-231).

[16] Vid. Raffa, P., *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Cultura Popular, 1968.

cir, el narrador abdica de su posición de creador para situarse en una posición convencional de observador y de cronista.

El narrador de *La Regenta* actúa de esta forma y aparece como el ordenador de la historia, no como el creador. Los personajes y las acciones de la novela tienen existencia fuera de los límites del texto, en la vida real de una sociedad, la de Vetusta. El narrador transcribe unos hechos que observa dentro de unos límites que ha señalado, y que son desbordados por la vida. La realidad es más amplia que la novela, y se supone que los personajes seguirán viviendo cuando se ponga punto final al discurso y seguirán siendo sujetos de otras historias, que el narrador no quiere contar ahora: eso es lo que dice respecto a Ronzal, por ejemplo.

Ya sabemos que en cualquier forma de relato, por «natural» que parezca, está siempre la decisión que ha tomado el autor: él es quien elige el narrador omnisciente o el conocedor parcial de hechos, tiempos y espacios; él es quien se sitúa como observador externo, o se concede paso al interior del personaje; él es quien decide la forma de presentación escénica o panorámica, pero además de este modo de actuar desde la latencia, a veces, el autor, o su delegado: el narrador, quiere asomar al texto en una forma directa. «Clarín» ha elegido esta alternativa y deja indicios directos en su novela de ese conocimiento que desborda el texto, o de su papel de manipulador de la materia y de los personajes, es decir, deja testimonios en el discurso de su modo de proceder en la enunciación.

Por de pronto el narrador de *La Regenta* da muestras al lector de un conocimiento total de los hechos en el momento de iniciar el enunciado, con lo cual afirma que el proceso de la enunciación es posterior a los hechos y que éstos no son creados a medida que se escriben, sino que son anteriores, preexisten. Y es importante destacar este hecho al ponerlo en relación con otro: el haber elegido el tiempo presente como forma de tratamiento cronológico, según hemos visto en la sintaxis literaria. Esta relación confirma la tesis de que el presente discursivo está decididamente elegido como un recurso literario que busca una determinada finalidad expresiva; no se debe al azar,

ni es una exigencia estructural del relato; el narrador ha elegido caminar en el relato a la vez que el tiempo de los personajes, no porque se vea obligado a ello por la fuerza de los hechos, como un observador que contase lo que ocurre ante su vista. En *La Regenta* el tiempo de la enunciación no es paralelo al tiempo del enunciado, en cuyo caso el uso del presente era una exigencia estructural; en esta novela el tiempo de la enunciación es posterior al tiempo del enunciado y, por tanto, el hecho de que se ofrezca la acción *in fieri* tiene una finalidad semántica: destacar la capacidad de elección que tienen los personajes respecto a sus propias acciones; se les ve actuar como seres libres, no sometidos a un destino fatal.

El narrador de *La Regenta* no sólo admite convencionalmente el conocimiento total de la historia en el momento en que empieza a escribirla, sino que trata de dar la impresión de que ya la tiene distribuida. Lo primero queda de manifiesto en el momento de explicar el apodo de «Frígilis» y su funcionalidad en el relato respecto a la boda de los Quintanar y su funesto desenlace: «él mismo había sido frágil. Había creído en las leyes de adaptación al medio. Pero de eso ya se hablará en su día. Ocho años más tarde brillaba en todo su esplendor su noble manía de perdonarlo todo» (128). Estos ocho años hay que situarlos entre la boda de Anita (cuando ella tiene 19) y el momento en que se inicia el discurso (cuando ella tiene 27).

En cuanto a los indicios textuales sobre la distribución de la materia del relato, aparte del texto anterior en que se anuncia que «de eso ya se hablará en su día...», son frecuentes las alusiones al orden temporal, como veremos.

Sobre el modo de contar, es decir, sobre la actitud que tendrá el narrador en la enunciación y respecto al enunciado, dice el narrador que «como la historia ha de atreverse a decirlo todo, según manda Tácito, sépase que Anita...» (121).

Al hablar de don Pompeyo Guimarán, el ateo oficial de Vetusta, el tiempo de su vida se presenta como más amplio que el tiempo de la historia y se alude a que «por este tiempo fue cuando se quiso excomulgar a don Pompeyo Guimarán, personaje que se encontrará más adelante» (41).

Los personajes que actúan como coordinadores, o como informantes, es decir, aquellos que no interesan por sí mismos, sino como elementos de relación que llevan noticias de un personaje a otro, o que construyen escenas de género, suelen protagonizar alusiones a la distribución de la materia, por ejemplo, el mismo Frígilis del que se dice que es un «personaje darwinista que encontraremos más adelante...» (26).

En cualquier caso, la impresión que saca el lector de estas afirmaciones hechas desde la enunciación, es que los personajes tienen una vida fuera de la novela, y que el narrador ya ha organizado en su conjunto, en su orden de aparición, y en funcionalidad, todos los elementos que intervendrán en el relato.

Es lo que ocurre con Ronzal, el diputado de Pernueces que en su juventud —por tanto fuera de la novela— «pudo hacer estudios, que ya se verá qué estudios fueron, en la capital» (154). Poco más adelante se aclara qué estudios fueron efectivamente; la licenciatura en ambos derechos, que no logró terminar.

No parece tener mucho sentido que el narrador aparezca para anunciar que más adelante explicará qué estudios siguió Ronzal y luego pase a aclararlo casi inmediatamente. Parece que hay una intención en ese modo de actuar, y posiblemente sea la que hemos anunciado: crear una sensación de objetividad, generar en el lector la idea de que lo que se está contando pertenece a la realidad, no a la imaginación del narrador, y que no puede ser alterado a capricho.

Del mismo Ronzal nos dice el narrador que solía afirmar su liberalismo, pero condicionado a que le diesen el pueblo sajón, y casi seguido, como en el caso anterior, nos explica que «más adelante fue liberal sin que le dieran el pueblo sajón, sino otra cosa que no pertenece a esta historia» (155).

No es sólo la distribución de la materia, son también los límites que se le señalan: hay datos que pertenecen a esta historia, dados esos límites, y datos que quedan fuera de ella. Esto confirma la tesis de que el narrador quiere pasar en el discurso por observador de la realidad, de la que ha tomado su materia, la ha dispuesto en el conjunto limitado de su relato

y ha dejado fuera muchos datos que podrán ser objeto de otras historias; talmente parece que «Clarín» ha paseado su espejo, pero en un marco que pone límites a lo que entrará en su relato: los personajes en un momento de su vida, determinadas acciones, un tiempo limitado y unos espacios también limitados; todos los elementos de la historia entran sólo parcialmente en el discurso, por ejemplo, de la vida del Casino no interesa todo, «de esta tertulia de última hora tendremos que hablar más adelante, porque a ella asistían personajes importantes de esta historia» (148), pero de otras tertulias, entradas, y salidas, no se habla, a no ser que tengan sitio en el marco del relato diseñado previamente, si no quedarán fuera del interés del narrador y, por tanto, del lector.

Interpretamos estos indicios con que el enunciado remite a la enunciación como signos de esa convención reiteradamente expresada por el narrador de *La Regenta:* él no dirige a los personajes, ellos actúan con plena libertad, tanto, que no son criaturas suyas, están fuera de su capacidad creadora; él se limita a contar lo que sabe y a darle un orden: los límites pertenecen al discurso, los ha impuesto él, pero no a la historia que desborda tales límites, puesto que había empezado mucho antes y seguirá después de la escena última de la catedral, con que se cierra el discurso.

LA IRONÍA DEL NARRADOR: DISTANCIA A LOS HECHOS

Entre los rasgos que, según Ortega, caracterizan al arte actual, hay dos que sobresalen: la deshumanización y la ironía [17]. La ironía no es, desde luego, exclusiva de la literatura moderna, ya que se encuentra desde siempre en las obras literarias, ni siquiera es exclusiva de la lengua literaria, porque es frecuente

[17] Vid. Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela,* Madrid, Rev. de Occidente, Col. El Arquero, 1967, 9.ª ed., pág. 27. Vid. también, Kerbrat-Orecchioni, C., «L'ironie comme trope», en *Poétique,* 41.

también en la lengua estándar. En todos los casos tienen una motivación idéntica y la misma finalidad: el emisor toma una postura ante los hechos y trata de que el receptor la tome también.

Un grupo de románticos alemanes, entre ellos Schlegel, proclamó la ironía como la máxima categoría estética. Pero, sin entrar en valoraciones relativas sobre los recursos estéticos en general y sobre la ironía en particular, vamos a describir algunas de las formas en que se manifiesta la ironía y tomaremos ejemplos directamente de *La Regenta.*

En una teoría semiológica, tanto en el análisis de los sistemas de signos no-literarios, como en el estudio de la obra literaria como signo autónomo, la ironía puede situarse en la pragmática, como uno de los signos que remiten al autor del mensaje y también al lector puesto que actúa dentro de la función conativa, como indicio que pretende suscitar actitudes en el lector. La crítica ha estudiado la ironía entre los rasgos estilísticos como signo de distanciamiento del autor respecto a su mensaje, puesto que implica unas relaciones de acuerdo o desacuerdo con lo que se dice. También exige la ironía una relación de acuerdo del autor con los lectores respecto a los códigos éticos, estéticos y sociales en que debe ser interpretado el mensaje. Todos estos aspectos pueden ser objeto de un análisis semiótico.

La ironía, como el humor en general, la metáfora, o cualquiera de los recursos que la lengua literaria explota de un modo sistemático, tiene unas formas de expresión y un significado que son objeto propio de la sintaxis y de la semántica semiótica respectivamente, pero vamos a analizar, como más interesante, los valores semánticos.

Todas las variantes posibles de la ironía coinciden en el efecto que se ha denominado «ruptura de sistema». La captación del mensaje irónico, como la comprensión de la interacción metafórica, o del sentido humorístico de un texto, se logra mediante una lectura doble. Se establece un contraste entre la significación referencial de los términos y el sentido que cobran en el texto. El lector capta los términos en su sentido propio,

pero al seguir leyendo advierte que debe cambiar ese sentido léxico por el nuevo sentido textual, que rompe el significado anterior, y que es lo que denominamos segunda lectura. El término irónico dice algo que el contexto parece negar total o parcialmente. Las dos interpretaciones, la referencial y la textual, deben quedar suficientemente claras en el texto, porque en caso contrario no se consigue la significación irónica. El texto se intensifica de este modo semánticamente con un sentido nuevo que se añade al referencial. La ironía la consideramos, por esta razón, uno de los recursos de la semántica literaria que da ambigüedad al texto, y que hay que situar en los signos de relación del narrador con la materia de su relato.

El modo de actuar de la ironía es semejante al de la metáfora: se produce una interacción semántica entre el término en sus valores referenciales, y el término en sus valores irónicos.

La ironía ha sido estudiada por la crítica en referencia a diversos autores y casi siempre sobre el discurso de la obra literaria: los giros verbales irónicos, sus formas, su posible clasificación y sus relaciones con el estilo de un autor, o con la escuela o época en que se sitúa...[18]. Es posible también un análisis de las formas de ironía y de sus relaciones sintácticas literarias (no sólo verbales) y un estudio e interpretación de sus valores semánticos.

La Regenta utiliza con frecuencia un lenguaje irónico que pretende una determinada reacción del lector ante determinados personajes, o ante acciones concretas, o simplemente una distancia artística para ver las cosas desde afuera. Pero tiene además esta novela un planteamiento irónico que afecta a la trama.

La ironía de fondo, además de remitir a una actitud del narrador y a una posible reacción condicionada del lector, y además de originar formas recurrentes en la sintaxis del relato, sirve de recurso de unificación de la novela. El narrador puede

---

[18] Vid. Adorno, T. W., «La posición del narrador en la novela contemporánea», en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

utilizar como base de las recurrencias semánticas la forma del discurso (por ejemplo, los rumores, o los resúmenes, que hemos analizado ya), y también puede conseguir recurrencias desde la trama, desde la historia misma, si estructura las funciones y los personajes de algún modo determinado.

Efectivamente hay obras literarias cuya interpretación ha de hacerse desde una visión irónica de todo el conjunto. *El Quijote* está planteado en una ironía total, al encomendar a un loco que recupere la razón para un mundo de malandrines cuerdos. El rasgo «locura» en el protagonista es funcional porque da lugar a todas las secuencias de la obra (tomar los rebaños por ejércitos, o los molinos por gigantes no se explicaría coherentemente sin la locura de don Quijote). También en *La Regenta* se hace un planteamiento general de tipo irónico: la protagonista es la mujer más bella de Vetusta y el rasgo «belleza» adquiere valor funcional y explica las secuencias de la novela, al hacer centro a Ana de las miradas de todos y del amor de los hombres. La ironía está en el hecho de que esa mujer tan hermosa, admiración de propios y extraños, está casada con un viejo que no le hace el menor caso, es amada por un canónigo que no debe amarla aunque pueda, y es seducida por un donjuán gastado y caduco por los años y los excesos.

Frente a este planteamiento irónico, con visos de sarcasmo y de amargura, otras obras plantean su historia siguiendo una lógica razonable, sin distorsiones subjetivas de visiones condicionadas por la ironía. *Madame Bovary* por ejemplo está planteada sin ironía: sus funciones discurren causalmente, sin que haya en el fondo más cuestiones que las planteadas: la afición de Enma por la literatura amorosa la lleva a imaginar un modelo de vida para la suya, con los desastrosos resultados que esto acarrea para ella y para su familia. Aquí no hay ironía, y todo se ajusta a una perfecta lógica cartesiana.

Si la ironía funciona en *La Regenta* como un elemento que da unidad al conjunto y más allá de la anécdota y los motivos concretos, el lector debe rechazar una sociedad que se apoya en valores negativos, hipócritas, de la misma manera que Cervantes provoca en los lectores de su novela un rechazo de una

sociedad que relega los valores auténticos a los locos. Si los autores no buscan estos efectos en el lector, y esto no lo sabemos sin su declaración expresa, al menos sí podemos decir que en las obras existen indicios para que la actitud de rechazo se produzca, y se vean en su verdadera dimensión los hábitos sociales, las valoraciones equivocadas de algunas costumbres, la orientación de una sociedad determinada.

Ana Ozores pudo haber tenido pretendientes normales y anormales y pudo haber demostrado acierto o desacierto al elegir marido o amante, pero no es éste el planteamiento de *La Regenta*. Don Quijote pudo haber salido vencedor o vencido de las batallas que emprende, pero tampoco es éste el planteamiento de *El Quijote*. La trama de estas novelas se unifica en el enfoque profundo irónico: es circunstancial que Ana acierte o no, y es circunstancial que don Quijote venza o pierda sus batallas, lo común a todas las anécdotas en cada novela consiste en el hecho de que don Quijote, loco, busca el restablecimiento de la razón en una sociedad de cuerdos, y que Ana, la mujer más hermosa de la sociedad vetustense, y amada por hermosa, está condicionada en sus elecciones por otras circunstancias familiares, sociales y económicas, no personales. La trama de la novela de «Clarín» expone las posibilidades limitadas que la sociedad decimonónica ofrece a las mujeres en el ejercicio de su libertad, incluso a la más hermosa. Y es conveniente subrayar que la belleza es el único rasgo funcional que tiene la mujer en la literatura de ese siglo, tanto en la romántica como en la realista; en el teatro clásico se encuentran alusiones a la discreción de las damas, a la par que a su belleza, pero en la novela del siglo XIX las protagonistas son siempre bellas, y si acaso huérfanas y pobres (Ana lo era) y también desgraciadas (Sotileza, Fortunata...).

La historia de las heroínas se plantea en concordancia con los valores y visión del mundo del autor, y las funciones se suceden con lógica causal, valorándolas positiva o negativamente; o bien se plantean irónicamente, con lo que el autor se distancia del mensaje y ofrece secuencias inesperadas, que rompen el sistema. El lector se informa progresivamente de los datos de

la trama y se muestra de acuerdo con el autor al rechazar los contravalores. El lector de *La Regenta* observa que la sociedad de Vetusta actúa como un Galeoto, que empuja a Ana al adulterio y luego, ilógicamente, la rechaza. El narrador no censura directamente a los personajes, pero su ironía expresa su desacuerdo con el modo de actuar. En la Secuencia de Seducción, Vetusta tiene el papel de un actante colectivo en el que se matiza una verdadera sinfonía de actitudes de los diferentes personajes: Visita actúa en forma directa como celestina que empuja a Ana al adulterio; don Víctor la empuja también directamente, aunque en forma inconsciente, a pesar de que lo dice con palabras propias y exactas; los marqueses propician tiempos y espacios por un sentido depravado de la vida y del amor; don Fermín contribuye de un modo eficaz, aunque de rechazo, a la caída de Ana.

El proceso de Seducción, con todas las matizaciones expuestas con detalle, culmina en el adulterio: Ana, siguiendo sus propias inclinaciones, empujada por todos, y por reacción a las pretensiones de don Fermín, se entrega a su seductor: la belleza oficial de Vetusta es conquistada por el seductor oficial de la ciudad. La historia ha terminado, el proceso lógico se ha cerrado y los presupuestos se han cumplido, ¿dónde está la ironía?

La novela podría interpretarse como una exaltación del sentimiento (es decir, románticamente), si hubiese terminado al final del capítulo XXVIII; puede leerse por un modelo ético ante el castigo que reciben los transgresores de los principios morales de un código social, pero en esta lectura quedaría sin explicar que el principal culpable, don Álvaro quede absuelto, y algunos otros detalles. El planteamiento, leído como irónico, nos explica que Ana sea rechazada por aquellos mismos que la empujaron al adulterio, y sea despreciada hasta el límite por el mismo don Fermín que intentó seducirla. Ana no es castigada en nombre de unos principios éticos, sino que irónicamente es castigada por su celestina, es decir, por la sociedad que ha desempeñado cumplidamente el papel de vieja tercera. Sería irónico que Paolo y Francesca fuesen condenados por su Ga-

leoto *(il livro e chi lo scrisse);* sería irónico que Celestina se escandalizase de los amores por ella propiciados entre Calixto y Melibea, y es irónico que Vetusta se escandalice y condene a la Regenta. La actitud irónica del narrador afecta radicalmente a la novela, porque está en la trama y en su desenlace textual.

¿Qué significado puede tener este planteamiento irónico del relato? Ante esa reacción de Vetusta, contradictoria con su actitud anterior, el lector puede quedar sorprendido y reconsiderar las conductas que en forma discontinua han ido desfilando ante sus ojos y justificándose en cada caso desde el interior del sujeto, a lo largo de los capítulos en los que Ana lucha consigo misma para conservar su ideal de esposa fiel.

La novela decimonónica presenta la «visión del mundo» del autor, y todo adquiere sentido en los límites del texto, porque se expresa en coherencia con esa visión. El lector aprueba, o rechaza, la historia tal como se le ofrece, en su conjunto. Aunque el narrador de *La Regenta* no toma una postura —al menos directamente— ante sus personajes, y no dice nunca si algo es bueno o malo moralmente, la ironía que lo tiñe todo es una valoración indirecta, pero quizá más eficaz, que atrae el asentimiento del lector.

La novela moderna permite al lector introducirse en la trama, e ir componiendo su propio juego y su propio juicio acerca de las conductas de los personajes. El perspectivismo, o el objetivismo, las distorsiones temporales, y otros recursos, exigen una atención constante y continua para captar los indicios que mueven y justifican los juicios de valor, y, en último término, la interpretación de la novela.

La Regenta es, en este sentido, un relato de gran modernidad: introduce al lector en la trama desde una visión irónica, un tanto distanciada de los personajes y de su peripecia, y suscita una actitud de rechazo, sin imponerla ni reclamarla directamente. No presenta unas conductas que debamos juzgar con unos cánones éticos, sociales, jurídicos, etc., que se consideren valiosos en la sociedad, y que sirvan de presupuestos a la novela. Sin exceder los límites del texto, el narrador de *La Regenta* manifiesta y subraya eficazmente, mediante la ironía, que

es ilógica y cruel y ensañada la condena de Ana Ozores, tanto por parte de la «clase» de Vetusta, como por parte de don Fermín.

A medida que vamos situándonos en los tres años que dura el discurso de la novela, cada personaje va justificando sus acciones con argumentos, más o menos convincentes, y éste es uno de los grandes aciertos de «Clarín», que ofrece las razones de todos desde su propio interior y, en principio, todos pueden convencernos, como se convencen a sí mismos; pero al llegar al desenlace, al recomponer el cuadro de relaciones y conductas, es preciso determinar qué parte corresponde a cada cual en el desastre, y entonces el lector puede tomar postura y calificar de hipócritas a unos, de irresponsables a otros, de sinceros a otros, de los amigos y enemigos de Anita.

También en este aspecto organiza el narrador una verdadera sinfonía de actitudes: ninguno de los personajes reconoce por sí mismo el papel innoble que representa, de Seductor, de Celestina, ni siquiera de Seducida. El cinismo, la inconsciencia, la seguridad, el interés, la envidia, en último término, la irresponsabilidad, encubren irónicamente las verdaderas intenciones de seducción y engaño.

Los razonamientos que se hacen los personajes tratan de convencernos, y quizá de convencerse, de la altura y bondad, o por lo menos legitimidad, de sus pretensiones: la ironía con que el narrador los presenta es una ventana a la verdad y a las intenciones reales en cada caso. El Magistral, ya lo hemos visto, jamás admite que él actúe como un Seductor, como don Álvaro; llega a reconocer su amor por Ana y sus celos, pero se justifica con el argumento de que su amor no es grosero, y sólo está dispuesto a dar el paso, si la ocasión lo propicia («ello dirá»). El lector, mientras lo oye argumentar, ve cómo va envolviendo a Ana en los hilos de sus razones y sinrazones, cómo consigue que vaya a casa de doña Petronila y cómo sigue esas sutiles argumentaciones con las que el confesor trata de fortalecer la virtud de la esposa frente al Seductor, a la vez que trata de que se relaje frente al confesor. Verdaderamente el de don Fermín es un cometido muy difícil, irónicamente difícil y, desde luego,

digno de mejores fines. Tener que defender de una parte unos principios morales que justifiquen el sacrificio de los sentimientos, de las inclinaciones, o amores, de la Regenta y convencerla, no imponerse, que sería inútil; y, de otra parte, convencerla también —la asustaría otro indicio— de que su amor es espiritual, sublime, cuando en realidad es un amor sacrílego, es tarea de un titán de la razón.

La ironía preside los discursos del canónigo como hombre enamorado y defensor de una moral positiva; la ironía preside las relaciones de Ana con don Fermín, porque los dos se tratan con una aparente confianza absoluta mientras se están realmente ocultando los verdaderos sentimientos y preocupaciones, y aún se intensifica la ironía, si se tiene en cuenta que, por la edad, la fuerza de los sentimientos y hasta la fortaleza física, don Fermín era el amante ideal para Ana, sobre todo si se considera la trama desde los supuestos biológicos que justifican en la novela algunas de las reacciones de la Regenta. Los obstáculos para el amor entre Ana y don Fermín no son naturales, sino sociales.

Don Álvaro, el Seductor, también está visto irónicamente: se mueve por vanidad y dice sentir un amor que en realidad es la impaciencia y el despecho de un don Juan defraudado. El marido nunca pensó en inducir a su mujer al adulterio, a pesar de que afirma que va a encargar a don Álvaro que la corteje; tal actitud sería cínica y don Víctor no lo es, sólo quiere alegrar la vida de Ana y, en todo caso, quitarse de preocupaciones sobre su salud.

Visita es la única que reconoce y declara su papel de tercera, pero no cara a los otros personajes de la novela, sino cara al lector; asume su papel con gusto y por despecho ante la virtud de Ana, para demostrar que es como todas y diluir así su propia responsabilidad, a pesar de que «algo en la conciencia le decía que el oficio que había tomado era miserable...» (508).

Es irónico que todos los personajes se presenten como personas tolerantes, comprensivas, y, sin embargo, todos desempeñan innobles funciones sin escrúpulos. El lector tiene que

pasar por alto las palabras y ver cómo actúan para comprender el papel que en realidad tienen. La incongruencia del desenlace es testimonio del contraste entre las palabras y las acciones, y destaca por la ironía general que todo lo envuelve.

La reducción al absurdo de la trama de *La Regenta* se verifica simplemente con la visión de sus líneas esquemáticas y su desenlace: ¿cómo puede condenar a una adúltera una sociedad que la empuja al adulterio? ¿Cómo puede escandalizarse un retablo de personajes que, según hemos comprobado, justifica sus propias faltas?

La trama, interpretada desde esta consideración general, es una caricatura irónica de una sociedad en la que destacan y se aíslan unas conductas que resultan incongruentes en el esquema general de la obra, es decir en los mismos límites textuales, y no por relación a esquemas externos que pueden admitirse o no.

El sistema de valores que el lector debe compartir con el narrador para que la ironía resulte significante, no excede los límites del texto. Y éste es, a mi modo de ver, uno de los grandes aciertos de L. Alas: no exige unos criterios comunes extraliterarios para explicar al lector lo absurdo de ese desenlace. Basta comprender el planteamiento irónico, para explicar que la sociedad, concebida como el modelo vetustense, es absurda. *La Regenta* adquiere dimensiones de intemporalidad: aunque las formas que reproduce son las correspondientes a la sociedad provinciana decimonónica, no es necesario la verificación, no es necesario un estudio pragmático, extratextual para comprender la obra y las conductas y reacciones que en ella se dan.

La trama de la obra tiene por sí misma, no por relación a una situación histórica determinada, un valor semántico directo. Es un estímulo que el narrador utiliza inteligentemente para presentar lo absurdo de unas conductas que deben ser rechazadas no ya por inmorales, sino por absurdas, por incongruentes, por ilógicas.

A la ironía de la trama, tan original y profunda, se suma una ironía de muchos elementos superficiales que se incluyen en la anécdota y en el lenguaje. Puede realizarse en forma obje-

tiva un análisis de las expresiones irónicas, puesto que se manifiestan en el discurso, siguiendo la doble lectura a que aludíamos al comienzo de este apartado.

Antes conviene aclarar que la ironía produce una intensificación semántica al poner en relación interactiva dos términos, uno de los cuales puede quedar latente. La intensificación semántica puede lograrse de modos muy diversos, por la repetición de un término, por la negación del contrario, por recursos morfológicos, por relaciones de analogía metafóricas o metonímicas, etc., y también mediante el contraste irónico entre dos acepciones de un mismo término.

El contraste entre el significado referencial y el contextual surge cuando se concede a un término un contenido que no es el que le corresponde en el contexto en que está. Las unidades léxicas tienen un significado virtual, con varias acepciones generalmente, una de las cuales se actualiza en el uso. La ironía aparece en el momento en que se actualiza un contenido que no es el que corresponde en el contexto. La competencia del lector debe extenderse a la posible interpretación de las dos acepciones, porque si sólo capta una, no hay ironía.

La Regenta se abre con una frase: «la heroica ciudad dormía la siesta...»; el segundo capítulo se inicia con esta otra: «el coro había terminado: los venerables canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor entre bostezo y bostezo». En estas frases, y en muchas otras que se prodigan a lo largo de la novela, el narrador ironiza sobre algunos tópicos aceptados sin discusión en Vetusta: que la ciudad sea heroica lo dice hasta el escudo, «muy noble, muy leal, benemérita, invicta, heroica y buena ciudad...». Cualquiera de los adjetivos de la enumeración parece incompatible con dormir la siesta, pero de un modo especial ese de «heroica», porque un héroe no está en su verdadero ser cuando duerme la siesta, hay algunas connotaciones de la siesta que no parecen compatibles con el heroísmo. La interacción semántica entre «heroica» y «siesta» no es directa, se realiza por medio de un término latente que no se precisa, pero que niega al menos parcialmente, y me temo que en este contexto hasta totalmente, el sentido que pue-

de tener «heroica». La ironía se centra en el término «heroica» por contraste con «dormir la siesta», pues, si de la «heroica ciudad» se dice que «lucha con valor», o que «está en paz», desaparece la ironía.

La frase que abre el segundo capítulo tiene la misma estructura semántica y produce el mismo efecto. La interacción semántica irónica se produce entre «venerables» y «bostezos». La afirmación de que «los venerables canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor» no sería irónica, y tampoco lo es la afirmación «fulano pasó la hora entre bostezo y bostezo». El contraste entre «venerable» y «bostezar» se apoya en el tópico social de que los venerables no tienen que bostezar.

La venerabilidad de los canónigos, como la heroicidad de Vetusta, son tópicos de valor social, pero que no parecen tópicos personales para el narrador, ni para el lector, y de ahí su ironía.

En *La Regenta* la ironía de la expresión incide sobre la ironía de la trama y va a quedar en evidencia que la ciudad —algunos— no es heroica, sino ruin, y que los canónigos —algunos— no son venerables. El sentido se apoya recurrentemente en todos los niveles que pueden ser analizados, y el efecto intensificador se potencia en el conjunto. El enfoque irónico se hace más irónico cada vez que el discurso incluye términos, frases, párrafos o motivos que también lo son. Y una manera de conseguir ironía en un párrafo consiste en incluir en él un término extraño a la isotopía dominante que hace cambiar el conjunto, por ejemplo: «todos ardían con el santo entusiasmo de la *maledicencia*»; «no hay como los centros de civilización para *despellejar* cómodamente al prójimo» (620); los términos subrayados son ajenos a la isotopía del conjunto «santidad» o «civilización» respectivamente.

Los personajes secundarios se presentan, con cierta frecuencia, a través de una visión irónica que los ridiculiza y orienta al lector en su interpretación. La ironía en estos casos suele conseguirse mediante el contraste entre lo que dice el personaje y lo que se deduce del contexto. Expresiones cultas, latinismos,

frases altisonantes sin sentido, que se ponen en boca de Ronzal, del médico Somoza o del petimetre Joaquinito Orgaz para ridiculizarlos y mostrar su ignorancia o su desvergüenza, resultan irónicos en el contexto. Son muchos los ejemplos que podrían espigarse, pero bastan unos pocos para verificar el procedimiento y su sentido: «don Robustiano Somoza, en cuanto asomaba marzo, atribuía las enfermedades de sus clientes a la *Primavera médica,* de la que no tenía muy claro concepto...» (516); el contexto en este caso es muy amplio, basta pensar en la larga tradición literaria que pone en solfa a los médicos, o ponerlo en relación con otros pasajes de la misma novela que demuestran la ignorancia de la sociedad vetustense, por ejemplo, la de doña Anuncia que se escandaliza de que su sobrina haga *versos libres;* o con la estulticia del padre de Joaquinito que ante las murmuraciones de éste «se le caía la baba y guiñaba el ojo a un amigo. No cabía duda de que los chicos sólo en Madrid *se despabilan.* Caro cuesta, pero al fin se tocan los resultados» (152). El marco donde cobran sentidos esos términos no es en la frase en que están, sino que puede ser todo el relato, o salirse incluso de él.

En estos casos la ironía no está solamente en su foco, es decir, en el término extraño a la isotopía general, sino también en el contraste entre dos visiones del personaje, el ideal y el real, por ejemplo los dos médicos, Somoza, consagrado, engolado e ignorante, frente a Benítez, sencillo, eficaz y principiante; o la idea del estudiante serio cuya formación puede ser mejor en Madrid, y va allá aunque cueste, y Joaquinito Orgaz que va a la capital a aprender picardías, que encantan a su papá.

En la presentación de esos personajes secundarios se ofrece con frecuencia en *La Regenta* lo que se ha denominado *ironía de manera o de carácter:* el modo de actuar de cada uno está en contradicción con la imagen que quiere ofrecer. Don Saturno «cuatro años hacía que no perdía baile, ni reunión de confianza, ni teatro, ni paseo y todavía las damas, cada vez que lo veían bailar un rigodón (no se atrevía ni con el vals ni con la polca) repetían: ¡Pero este Bermúdez está desconocido!» (28).

No obstante este tipo de ironía se aproxima demasiado al patetismo y su efecto pragmático, más que de rechazo, puede ser de sonrisa tolerante, o de conmiseración.

Lo mismo podríamos decir de la ironía que A. R. Thompson denomina *dramática, trágica o sofocleana,* que se produce en situaciones en que los lectores, o eventualmente también alguno de los personajes, saben más que los otros y pueden interpretar —porque su competencia es más amplia— algunas acciones, o frases, más allá del sentido inmediato que tienen en el texto.

El personaje que en *La Regenta* está más afectado por este tipo de ironía es, sin duda, don Víctor, el marido inconsciente, que vive en un mundo alejado de la realidad, literaturizado, y entretenido con bagatelas mientras abandona a su mujer al aburrimiento. Quizá la ironía se hace demasiado profunda en el momento en que don Víctor siente hervir su sangre ante los encantos de su mujer, pero se retira porque tiene que madrugar al día siguiente para ir a cazar, y al pasar por delante de la jaula de los pájaros para ir a su cuarto y ver un hermoso reclamo de perdiz se consuela «si algún pensamiento impuro manchara su conciencia poco antes, la contemplación del reclamo, aquella obra maestra de la naturaleza, le devolvió toda la elevación de miras y grandeza de espíritu que convenía al primer ornitólogo y al cazador sin rival de Vetusta» (74). El lector no sabe si aquella elevación de miras es la que conviene al primer ornitólogo de Vetusta, pero sí ve que don Víctor, por ese camino, está empujando a su mujer hacia el adulterio, y por si acaso el lector no se da cuenta, el narrador lo destaca irónicamente subrayándolo por medio de recurrencias: Ana propone dormir en habitaciones separadas para que no la moleste su marido con los madrugones de cazador, y don Víctor acoge «con mal disimulado júbilo la proposición tímida...» y la ironía es más evidente aún: «si algo faltaba antes para la completa armonía de aquella pareja, ya estaba colmada la felicidad», y, para colmo, el pobre don Víctor remacha: «por tener esto en cuenta, he sido siempre feliz en mi matrimonio» (75). El lector sonríe y siente lástima ante este marido calderoniano, según su esquema, e ingenuo para el lector menos avisado. Todavía en el

capítulo XXIX don Víctor se empeña en invitar a don Álvaro, porque «le debía algo mejor que la vida, la tranquilidad de su hogar doméstico». El lector, que ya conoce el adulterio, siente el patetismo de esa figura que pagará a tan alto precio su ingenuidad y su petulancia.

En resumen, podemos afirmar que uno de los ejes semánticos de esta novela es la ironía, que unas veces bordea el patetismo, otras veces la crítica despiadada de algunos tipos, otras pone en entredicho la misma estructura social. La ironía se manifiesta en el discurso, en la trama de la novela y en todas las unidades funcionales de la sintaxis (acciones, personajes, tiempos, etc.). En todos los casos la ironía proporciona al texto ambigüedad entre los valores que se mantienen y los que se pretende criticar negativamente.

Los personajes presentados irónicamente, las frases irónicas, las situaciones vistas con ironía, provocan en el lector una actitud de rechazo de determinados esquemas que resultan absurdos. Una sociedad que se emplea a fondo en la maledicencia, que despelleja a los ausentes en vez de civilizarse, que descuida los valores que dan sentido a la vida provinciana, o a la vida humana en cualquier latitud, es una sociedad absurda: los hombres no se reúnen para eso, no forman sociedad para destruirse, sino para vivir mejor. Esto es lo absurdo y éste es el sentido que la ironía proporciona al argumento de *La Regenta.*

Semiológicamente la ironía admite otra consideración: no sólo distancia al autor de sus personajes para permitirle una visión crítica, sino que actúa, como ya hemos apuntado, como recurso de unificación del relato. Mantener el mismo tono irónico a lo largo de la novela da lugar a una unidad de significado y a una unidad de lectura; frena la impaciencia que don Víctor suscita en el lector; modera el rechazo ante las falaces argumentaciones de don Fermín; ralentiza un tanto el ritmo general de las acciones, porque hace reflexionar sobre el valor de los personajes. El narrador irónico no actúa como un espejo impasible que recoge objetivamente lo que hay, actúa como un espejo ligeramente deformante que nos obliga a recomponer un tanto las imágenes que en forma discontinua nos ofrece: don

Víctor no es solamente el marido de Ana, es también el mejor ornitólogo de la provincia y el mejor cazador, y se debe a sus varias facetas y así lo vemos para que el juicio del lector se demore, no sea excesivamente duro o excesivamente rápido.

La ironía, desde este punto de vista, pertenece a un código estilístico, cuyos signos pueden encontrarse en la trama o en la expresión lingüística y cuya finalidad consiste primordialmente en imponer al lector un ritmo de recepción y de valoración tanto sobre las acciones como sobre los personajes y su conducta.

En resumen, el análisis de los diversos aspectos de un relato nos permite proponer una lectura coherente y justificada, que es el fin buscado por la crítica semiológica.

La lectura literaria no puede estar basada exclusivamente en la *comprensión* de la historia contada, o en intuiciones, más o menos acertadas del texto, sino que debe buscar apoyo, para demostrar su objetividad, en las *explicaciones* que admite el relato, tanto en el texto como en el contexto con el que se relaciona en la hora del autor y en la hora del lector.

El análisis textual, sintáctico y semántico, nos ha demostrado que en la novela todo es significante y que todas las unidades y sus relaciones están semiotizadas, es decir, están manipuladas para utilizarlas como signos cuyo significado crea el sentido general de la obra.

Las funciones, los personajes, el tiempo, el espacio, las relaciones del narrador con el discurso y con la materia del relato, se disponen en la novela de modo que expresen redundantemente un mensaje, que no puede ser reducido a un enunciado, porque el mensaje literario es polivalente. Una lectura, entre otras posibles, pone en coherencia el sentido de las partes en un conjunto único, que puede variar de una a otra, porque la lectura es libre, pero no arbitraria: implica una elección abierta, pero dentro de los límites cerrados de las formas de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALARCOS LLORACH, E., «Notas a *La Regenta*», en *Archivum*, II, 1952, páginas 141-160.

ALAS, L. («Clarín»), *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, Madrid, 1889. Incluida en *O. C.*, Renacimiento, I, 1912.

ALBÈRES, R., *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, París, 1962.

— *Bilan littéraire du XX^e siècle*, París, Nizet, 1970.

— *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971.

ALLOT, M., *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

AYALA, F., *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, F. C. E., 1975.

— *L'eau et les rêves*, París, Corti, 1978.

BAL, M., «Narration et focalisation», en *Poétique*, 29, 1977 (págs. 107-127).

— «L'iconicité narrative», en *Zagadnienia rodzajów literackich (Les problèmes des genres littéraires)*, XXIII, 1 (44), Lódź (Polonia) (págs. 11-18).

BAQUERO GOYANES, M., «Tiempo y tempo en la novela», en *Teoría de la novela*, por G. y A. Gullón, Barcelona, Taurus, 1974 (págs. 231-232).

— *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

— «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», recogido por Martínez Cachero, J. M., en la antología crítica *Leopoldo Alas «Clarín»*, Madrid, Taurus, 1978.

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.

BARDAVIO, J. M., *Teoría de la novela* («Los 'núcleos de coherencia', aproximación al problema de las unidades mínimas del relato», págs. 291-304), Soc. General Española de Librería, Madrid, 1976.

BARTHES, R., «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications*, 8. (Traducción española: «Introducción al análisis estructural

de los relatos», en *Análisis estructural del relato, Buenos Aires,* Tiempo Contemporáneo, 1970).

— *S/Z,* París, du Seuil, 1970.

BÉDIER, J., *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge,* París, Champion, 1964 (6.ª ed.).

BLOC-MICHEL, J., *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman,* París, Gallimard, 1963.

BOOTH, WAYNE C., *La retórica de la ficción,* Barcelona, Boch, 1974.

BOURNEUF, R., y QUELLET, R., *L'univers du roman,* Presses Universitaires de France, París, 1975, 2.ª ed. (Traducción española: *La novela,* Barcelona, Ariel, 1975).

BREMOND, Cl., *Logique du récit,* París, Seuil, 1970.

BURCHARD ORVIS, M., *The Art of Writing Fiction,* New-York, Prentice-Hall, 1948.

BURUNAT, S., *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española,* México, Porrúa, 1980.

BUTOR, M., «L'usage des pronoms personels dans le roman», en *Repertoire II,* París, 1964 (págs. 61-72).

— *Sobre literatura, I,* Barcelona, Seix Barral, 1967.

— *Sobre literatura, II,* Barcelona, Seix Barral, 1969.

DIJK, T. A. van, «Sémantique structurale et analyse thématique», en *Lingua* 23, 1969 (págs. 28-54).

— «La metateoria del racconto», en *Strumenti critici,* 12, 1970.

— *Some Aspects of Text Grammars,* La Haya-París, Mouton, 1972.

— «Foundations for Typologies of Texts», en *Semiótica,* VI, 4, 1972 (páginas 297-323).

— «Models for Text Grammars», en *Linguistics,* 105, junio, 1973 (págs. 35-68).

DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ-PASQUÉS, P., *El discurso indirecto libre en la novela argentina,* Univ. Cat. Pont. de Río Grande do Sul, 1975.

DUCROT, O., «Structuralisme, énonciation et sémantique», en *Poétique,* 33 (págs. 105-127).

— *Decir y no decir. Principios de Semántica lingüística,* Barcelona, Anagrama, 1982.

DUJARDIN, E., *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce,* París, A. Messein, 1931.

DUNDES, A., «The Morphologie of North American Indian Folktales», Universidad de Indiana, Mouton, 1958.

ECO, U., *Opera aperta,* Milán, Bompiani, 1962 (*Obra abierta,* Barcelona, Seix Barral, 1965).

— *La estructura ausente. Introducción a la semiótica,* Barcelona, Lumen, 1975.
— *Signo,* Barcelona, Labor, 1976.
— *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1977.
— *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, Lumen, 1975.
— *Lector in fabula,* Barcelona, Lumen, 1979.

EDEL, L., *The Psychological Novel, 1900-1950,* Londres, Hart-Davis, 1955.

ERLICH, V., *El formalismo ruso,* Barcelona, Seix Barral, 1974.

FAST, J., *El lenguaje del cuerpo,* Barcelona, Kairós, 1980 (5.ª ed.).

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel* (1927, 1.ª ed.), Penguin Books Harmondsworth, 1970 (Trad. esp.: *Aspectos de la novela,* Cuadernos de la Facultad de F. y L. de la Univ. Veracruzana, 1961).

FRIEDMANN, N., «Point of View. The Development of a Critical Concept», en R. MURRAY, *The Novel. Modern Essays on Criticism,* New Jersey, 1969.

GENETTE, G., «Frontières du récit», en *Communications,* 8 (1966).
— *Figures III,* París, Seuil, 1972.

GOLDMANN, L., «La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode», en *Revue internationale des sciences sociales,* XIX, 4 (págs. 531-554). Número especial de la revista, dedicado a *Sociologie de la création littéraire.*
— *Para una sociología de la novela,* Madrid, Ayuso, 1975.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* París, Larousse, 1966. (Traducción española: *Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1971.)
— *Du sens. Essais sémiotiques,* París, Seuil, 1970 (Traducción española: *En torno al sentido,* Madrid, Fragus, 1973).

GUILLÉN, C., «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», en *Hispanic Review,* XXV, 1957 (octubre) (págs. 266-267).

GULLÓN, R., *Espacio y novela,* Barcelona, Boch, 1980.

HAMON, Ph., «Pour un statut sémiologique du personnage», en *Littérature,* 6 (págs. 86-110), 1972.
— «Qu'est-ce qu'une description?», en *Poétique,* 12 (págs. 465-485).

HENDRICKS, W. O., *Semiología del discurso literario,* Madrid, Cátedra, 1976.

HERNÁNDEZ VISTA, V. E., «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico,* Madrid, CSIC, 1967 (págs. 271-297).

HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos,* Madrid, Rev. de Occidente, 1965 (6.ª ed.).

HUMPHREY, R., *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Univ. of California Press, 1959. (Trad. esp. *La corriente de conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.)

JAKOBSON, R., *Lingüística. Poética. Tiempo*, Barcelona, Grijalbo, 1981.

JAMES, H., *The Art of the Novel. Critical prefaces*, New York (s. e.), 1934.

— *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

JAMES, W., *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1890.

KANT, E., *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1961, 4.ª ed.

KAYSER, W., «Qui raconte le roman?», en *Poétique*, 4, 1970 (págs. 498-510).

KNAPP, M., *La comunicación no-verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós, 1982.

KRISTEVA, J., «Problèmes de la structuration du texte», en *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, París, Seuil, 1968 (págs. 297-316).

— «Narration et transformation», en *Semiótica*, I, 4, 1969 (págs. 422-448).

— *Le texte du roman*, La Haya, Mouton, 1970 (Trad. esp.: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974).

— *La révolution du langage poétique*, París, du Seuil, 1974.

LARTHOMAS, P., «La notion de genre littéraire en stylistique», en *Le français moderne*, 3, 1964 (págs. 185-193).

— *Le langage dramatique*, París, Colin, 1972.

LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966 (Tomo I) y 1967 (Tomo II).

LECOINTRE, S., y GALLIOT, L., «L'appareil formel de l'enunciation dans *Jacques le fataliste*», en *Le français moderne*, julio, 1972 (págs. 222-231).

LÉVI-STRAUSS, Cl., *Antropologie structurale*, París, Plon, 1958 (I) y 1960 (II). (Trad. esp.: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.)

LOTMAN, I., *La structure du texte artistique*, París, Gallimard, 1973. (Trad. esp.: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.)

LOZANO, J., y otros, *Análisis del discurso (hacia una semiótica de la interacción textual)*, Madrid, Cátedra, 1982.

LUBBOCK, P., *The Craft of Fiction*, New York, The Viking Press, 1957.

MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1966.

MAGNY, C. E., *Histoire du roman français depuis 1918*, París, Du Seuil, 1950.

MALTESE, C., *Semiología del mensaje objetual*, Madrid, Serie «Comunicación», Edit. A. Corazón, 1972.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M., «Luis Bonafoux y Quintero, 'Aramis', contra 'Clarín' (historia de una enemistad literaria)», en *Revista de literatura*, Madrid, 1953 (págs. 99-112).

— Edición, introducción, bibliografía y notas a *La Regenta*, Barcelona, Planeta, 1963, 3.ª ed.

— *Leopoldo Alas «Clarín»*, «El escritor y la crítica», Madrid, Taurus, 1978.

MATORÉ, G., *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, París, Nizet, 1967.

MELETINSKY, E. M., «Problème de la morphologie historique du conte populaire», en *Semiótica*, II, 2 (págs. 128-134).

MIGNOLO, W., *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, 1978.

MITTERRAND, H., «Corrélations lexicales et organisation du récit: le vocabulaire du 'visage' dans Th. Raquin», en *La nouvelle critique*, 1968, número especial.

— *Le discours du roman*, París, P. U. F., 1980.

MUIR, E., *The Structure of the Novel*, Londres, Hogarth Press, 1928 (10.ª ed., 1967).

MUKAROVSKY, J., «La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue», en *Poétique*, 3, 1970 (págs. 392-8).

— «L'Art comme fait sémiologique», en *Actes du huitième Congrès International de Philosophie à Prague 2-7 septembre 1934*, Praga, 1936. (Trad. esp.: «El arte como hecho semiológico», en *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, 1971.)

PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la tradición literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

PEIRCE, Ch. S., *Collected Papers*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1931.

— *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1974.

PETOFI, J. S., *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, Helmunt Buske Verlag, 1975.

POUILLON, J., *Temps et roman*, París, N. R. F., 1946 (Trad. esp.: *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970).

POULET, G., *Études sur le temps humaine*, París, Plon, 1950.

— *Les metamorphoses de cercle*, París, Plon, 1961.

— *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1969.

POYATOS, F., «Kinésica del español actual», en *Hispania*, 53, 3, 1970 (págs. 444-452).

— «Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco», en *Prohemio, III*, 2 (septiembre), 1972 (págs. 291-307).

PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.

PROPP, Vl., *Morfologija Skazki*, 1928 (Tra. francesa: *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970, trad. esp.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974).

— *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

RAIMOND, M., *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, Corti, 1966.

— *Le roman depuis la Révolution*, París, Colin, 1967.

RASTIER, F., «Les niveaux d'ambiguité des structures narratives», en *Semiótica*, III, 4, 1971.

REIS, C., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.

RICARDOU, J., *Problèmes du nouveau roman*, París, Seuil, 1967.

— *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil, 1971.

RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973 (2.ª ed.).

RICHARDS, I. A., *The Philosophy of Rethoric*, Londres, 1936.

— *Lectura y crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1967 (Trad. de *Practical Criticism*, 1929).

RIFATERRE, M., *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971. (Trad. esp.: *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.)

ROBBE-GRILLET, A., *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

ROBER, V., «Sémiotique du conte», en *Poetics*, 6, 1972.

ROMBERG, B., *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1962.

ROJAS, M., «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», en *Dispositio*, V-VI, 15-16, 1980-81 (págs. 19-55).

RUTHERFORD, J., *Leopoldo Alas: La Regenta*, Critical Guides to Spanich Text., Grant and Cutler y Tamesis Books, 1974.

SALLENAVE, D., «A propos du 'monologue intérieur': la lecture d'une théorie», en *Littérature*, 5, février, 1972.

SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la Littérature?*, 1972 (Trad. esp.: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1969, 5.ª ed.).

SAUVAGE, J., *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982 (1.ª ed. inglesa de 1965).

SEGRE, C., «Le strutture narrative e la storia», en *Strumenti Critici*, 27, 1975.

— *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.

— *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981.

SKLOVSKI, V., *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.

SOURIAU, E., *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, París, Flammarion, 1950.

SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia universal*, 4 vols., 1934.

TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973

TADIE, J., *Proust et le roman*, París, Gallimard, 1971.
TESNIÈRE, L., *Eléments de syntaxe structurale*, París, Klincksieck, 1959.
THIBAUDET, A., *Réflexions sur le roman*, París, Gallimard, 1938.
TINIANOV, J., *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972,
TODOROV, Tz., «Les catégories du récit littéraire», en *Communications*, 8, 1966 (págs. 127-138).
— *Grammaire du Décameron*, La Haya, Mouton, 1969 (Trad. esp.: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de ediciones, 1973).
— «Les transformations narratives», en *Poétique*, 3, 1970 (págs. 322-333).
— *Poétique de la prose*, París, Du Seuil, 1971 (Trad. esp.: *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975).
— «La lecture comme construction», en *Poétique*, 24, 1975 (págs. 417-425).
— (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.
TURNELL, M., *The novel in France*, Harmondsworth. Penguin Books, 1952.
VARELA JACOME, B., *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967.
VARGAS LLOSA, M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971.
VERDÍN DÍAZ, G., *Introducción al estilo indirecto libre*, Madrid, RFE, anejo XCI, 1970.
VIDAL BENEITO, J., *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Nacional, 1981.
VILLANUEVA, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
WARNING, R., «Pour une pragmatique du discours fictionnel», en *Poétique*, 39, 1979 (págs. 321-337).
WATT, I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Londres, Penguin Books, 1963.
WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969.
WUNDERLICH, D., «Pragmatique, situation d'énonciation et deixis», en *Langages*, 26, 1972 (págs. 34-58).
YNDURÁIN, F., «La novela de la segunda persona: análisis estructural», en VV. AA., *Prosa novelesca actual*, Univ. Intern. Menéndez Pelayo, Madrid, 1968, y ahora en *Clásicos Modernos*, Madrid, Gredos, 1969.
ZERAFFA, M., «Le temps et ses formes dans le roman contemporain», en *Révue d'Esthétique*, I, 1966 (págs. 43-65).
— *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, París, Klincksieck, 1971.
— *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
ZUMTHOR, P., *Langue, texte, énigme*, París, du Seuil, 1975.

REVISTAS CITADAS

Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Oviedo.
Communications, Seuil, París.
Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria. Dpto. of Romance Languajes, University of Michigan.
Hispania. Revista española de Historia, C. S. I. C., Madrid.
Hispanic Review, University of Pennsylvania, Philadelphia.
Langages, Didier, Larousse, París.
Langue française, Larousse, París.
Le française moderne. Revue de linguistique française, d'Artrey, París.
Lingua. International Review of General Linguistics, J. H. Gottmer-Haarlem-Holland.
Linguistics and semiotics, Moscow University Press.
Littérature, Larousse, París.
Poetics. International Review for the Theory of Literature, Mouton, the Hague, París.
Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires, du Seuil, París.
Prohemio. Revista cuatrimestral de lingüística y crítica literaria, Planeta, Barcelona.
Revue international des sciences sociales. Revue trimestrielle publié par l'Unesco.
Revue d'Esthétique. París.
Revista de literatura. Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, Madrid.
Semiótica. Revue de l'association internationale de sémiotique, Mouton, The Hague, La Haye.
Strumenti Critici. Revista quadrimestrale di cultura e critica letterana, Torino.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

INTRODUCCIÓN 7

Presupuestos de la investigación literaria 12

I. SINTAXIS LITERARIA

Las unidades sintácticas: funciones 23

La historia y el discurso 23
Análisis del discurso. Primera parte 37
Análisis del discurso. Segunda parte 50
Funciones y secuencias 60

Las unidades sintácticas: los personajes 77

Introducción 77
El conjunto de los personajes: funcionalidad 87
Presentación de Ana Ozores 95
Descripción física de Ana 100
La personalidad de Ana Ozores 104
Las relaciones de Ana - Álvaro: planteamiento 115
Las relaciones Ana - don Fermín: ejes semánticos 121
Cómo se construye un personaje ambiguo: don Fermín de Pas 126
Ambigüedad en la descripción física del personaje ... 131

Págs.

La ambigüedad en el carácter y en la conducta 136
Construcción de un personaje «plano» 141

Las unidades sintácticas: el tiempo 147

El tiempo como unidad sintáctica del relato 147
El tiempo como sucesividad. El orden: pasado / presente 154
Análisis de un esquema temporal: *La Regenta* 172
La simultaneidad: su significación 186
El tiempo psicológico: la duración 191

Las unidades sintácticas: el espacio 196

El espacio literario 196
Relación espacio-personaje 207
El espacio como sensación: la mirada 213

II. SEMÁNTICA LITERARIA

Los valores semánticos narrativos 219

Las relaciones narrador lenguaje 239

Los índices personales 239
Discurso interior / exterior 254
La distancia del lenguaje narrador / personaje 283
Sistemas sémicos no-lingüísticos 291

Las relaciones narrador-referencia 317

Conocimiento de la historia: parcial / total 317
Presentación de los hechos: escénica / panorámica ... 326

Págs.

Las recurrencias narrativas 333
1. Las repeticiones 336
2. Los resúmenes 341
3. Los rumores 345
Enunciación / enunciado 361
La ironía del narrador: distancia a los hechos 366

BIBLIOGRAFÍA 383

REVISTAS CITADAS 390

(Viene de la solapa anterior)

nera de enfocar los hechos, los detalles de la conducta de los personajes y otros muchos indicios que facilitan la comprensión profunda de la novela. «Los lectores que se limitan a la anécdota del relato —asegura la profesora Bobes— suelen creer que el análisis sémico entorpece la lectura e impide contemplar la belleza de las formas, reduciéndolas a esquemas científicos». Se demuestra aquí lo contrario: que el conocimiento de los elementos significantes del relato enriquece la visión del lector, permitiéndole interpretar mayor número de signos.

En su análisis de la novela de «Clarín», la profesora Bobes sigue una dirección doble: en primer lugar, estudia las unidades formales que constituyen la trama; a continuación interpreta las manipulaciones del narrador para convertir esas unidades en discurso literario.

La lectura de *La Regenta* que se propone a lo largo de estos análisis no pretende anular lecturas anteriores, ni trata de impedir otras futuras. Aporta simplemente una nueva interpretación de esta novela, cuya riqueza semántica es indiscutible e indiscutida. Y, al hacer la semiología de una gran novela concreta, la autora construye paralelamente una teoría general de la novela y un esquema de análisis de valor operativo general, aplicable a cualquier otro relato.

MARÍA DEL CARMEN
BOBES NAVES

TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA

ESTUDIOS
Y ENSAYOS

341

ROMÁNICA
HISPÁNICA

GREDOS